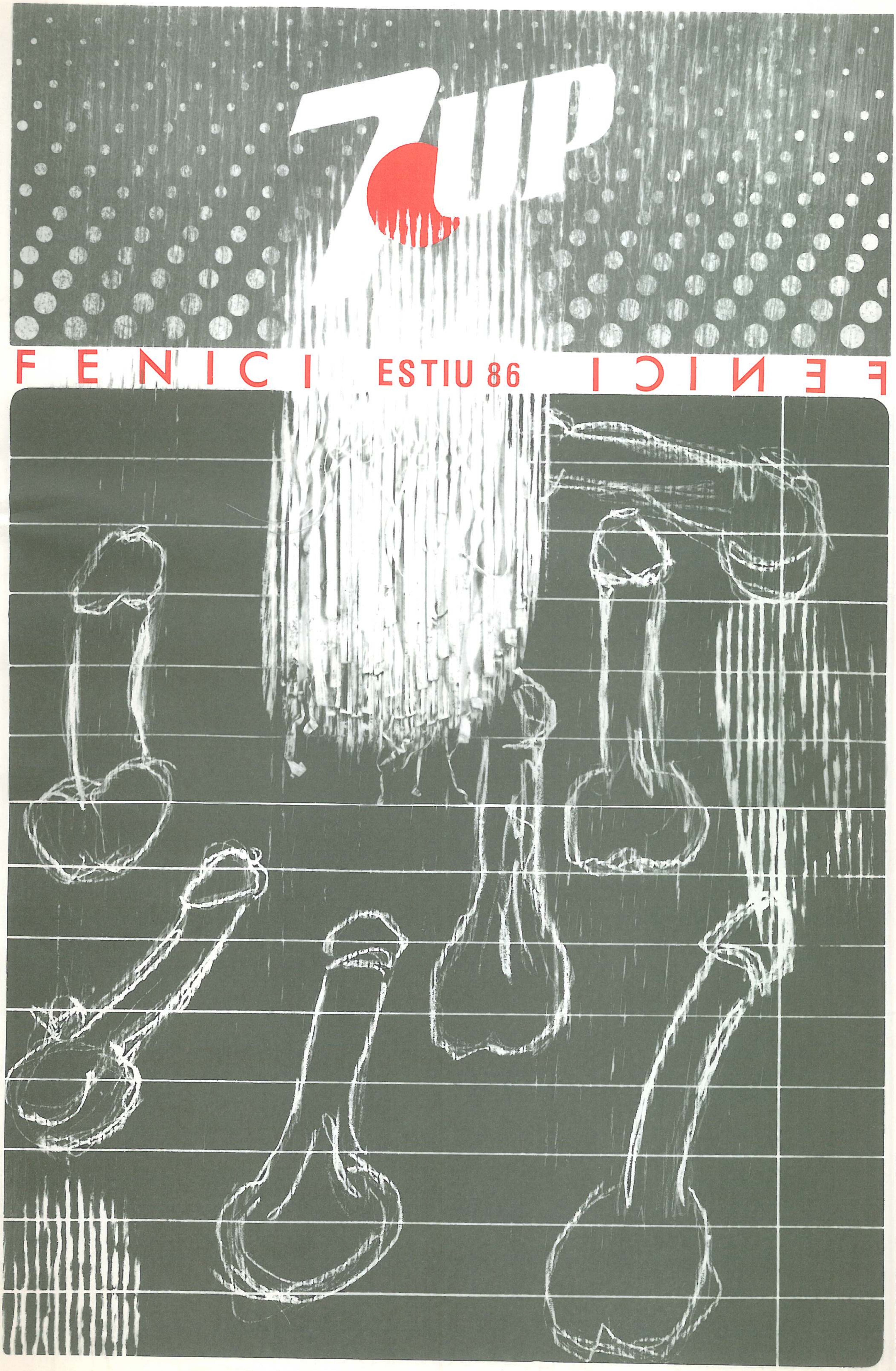
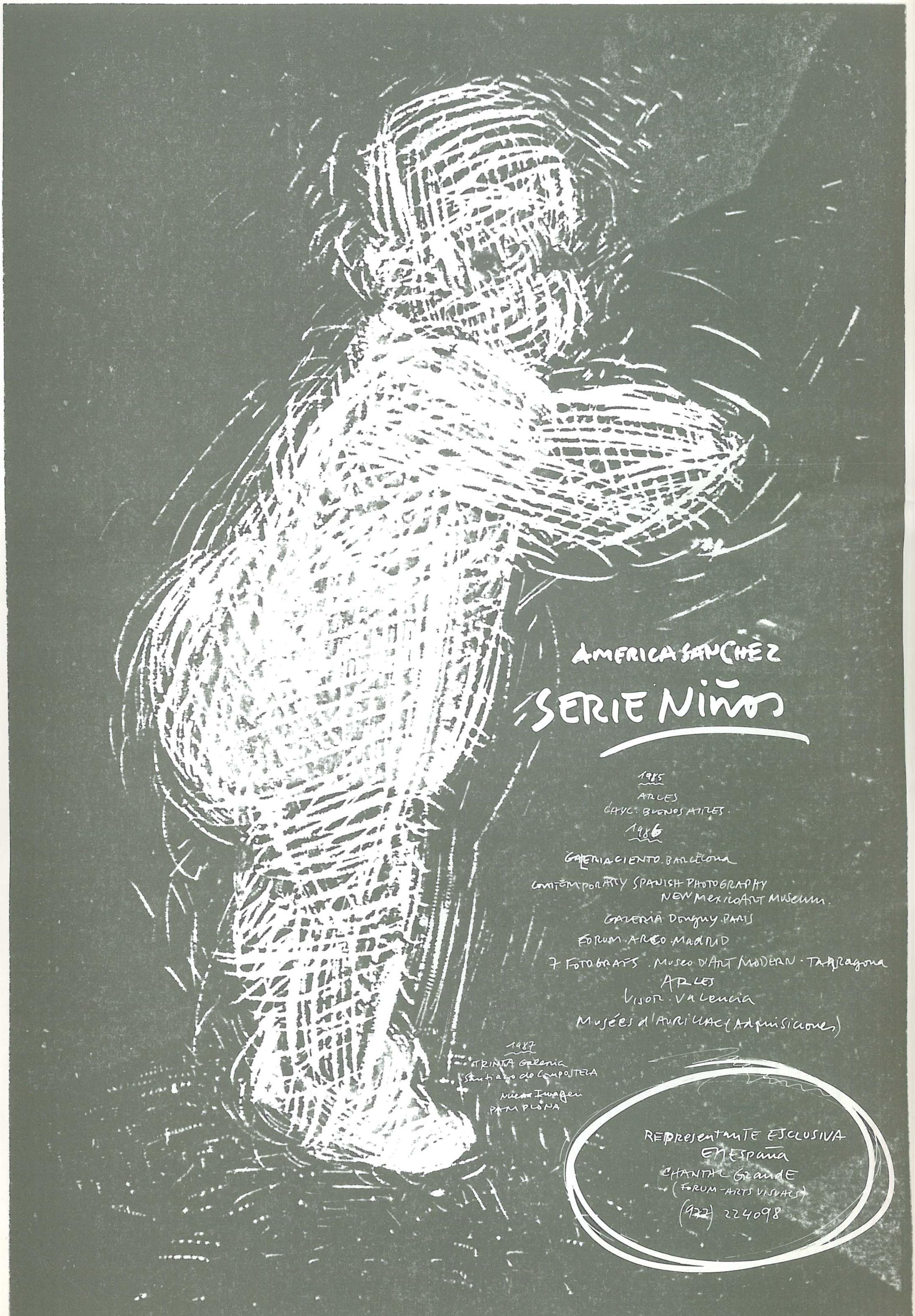
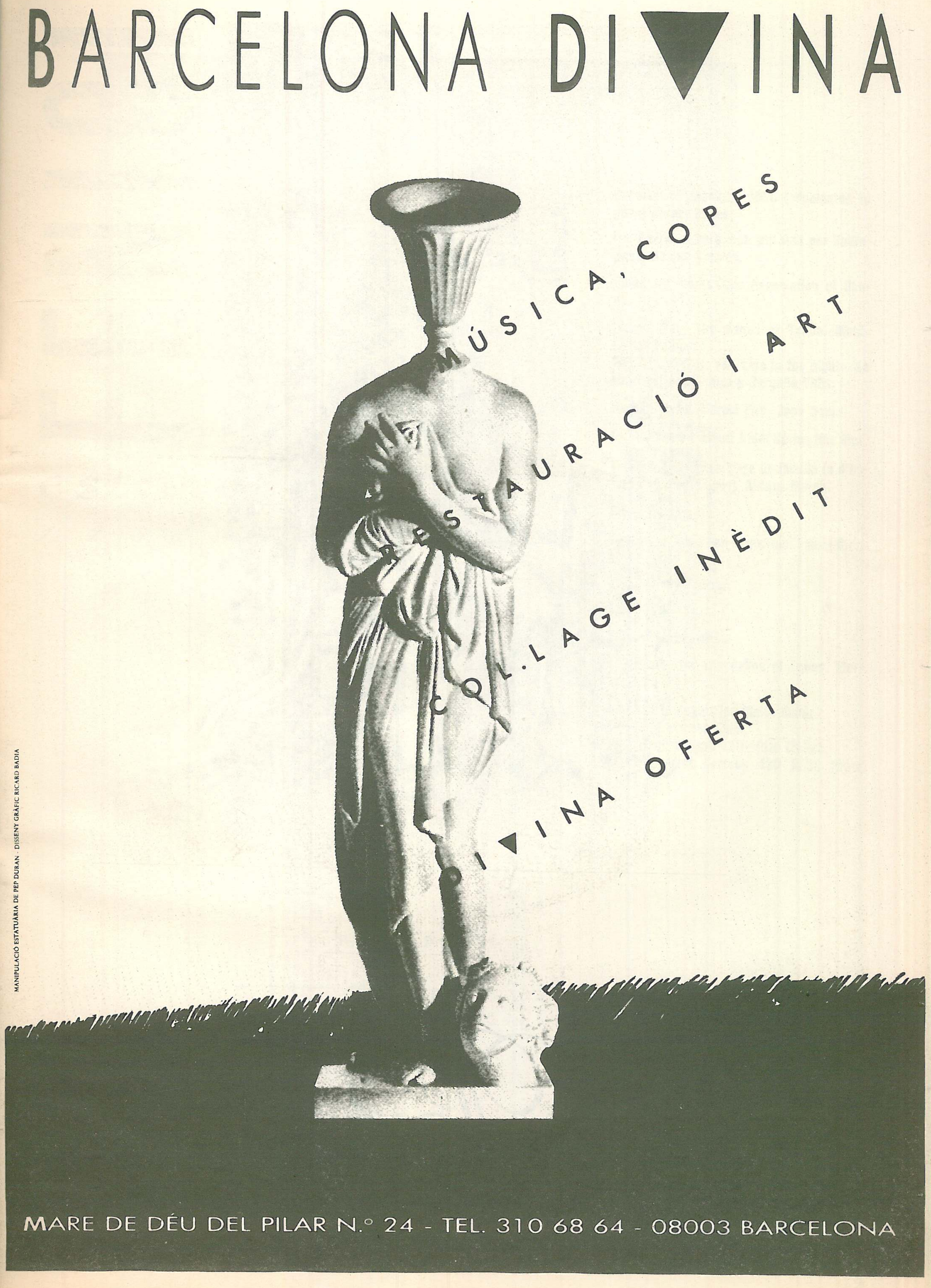


250

FENICI ESTIU 86 FENICI

CARLOS PAZOS — «7 machos» 1986
(«dedicated to you»)


AMERICA SANCHEZ
SERIE NIÑOS
1985
ARLES
CAYC. BUENOS AIRES.
1986
GALERIA CIENTO. BARCELONA
CONTEMPORARY SPANISH PHOTOGRAPHY
NEW MEXICO ART MUSEUM.
GALERIA DOUGUY. PARIS
FORUM. ARCO. MADRID
7 FOTOGRAFS . MUSEO D'ART MODERN · TARRAGONA
ARLES
VISOR. VALENCIA
MUSÉES D'AURILLAC (ADQUISICIONES)
1987
TRINTA Galeria
Santiago de COMPOSTELA
Nueva Imagen
PAMPLONA
REPRESENTANTE EXCLUSIVA
EN ESPAÑA
CHANTAL GRANDE
(FORUM-ARTS VISUALS)
(922) 224098


BARCELONA DIVINA
MÚSICA, COPES
RESTAURACIÓ I ART
COL.LAGE INÈDIT
DIVINA OFERTA
MARE DE DÉU DEL PILAR N.º 24 - TEL. 310 68 64 - 08003 BARCELONA
MANIPULACIÓ ESTATUÀRIA DE PEP DURAN · DISSENY GRÀFIC RICARD BADIA

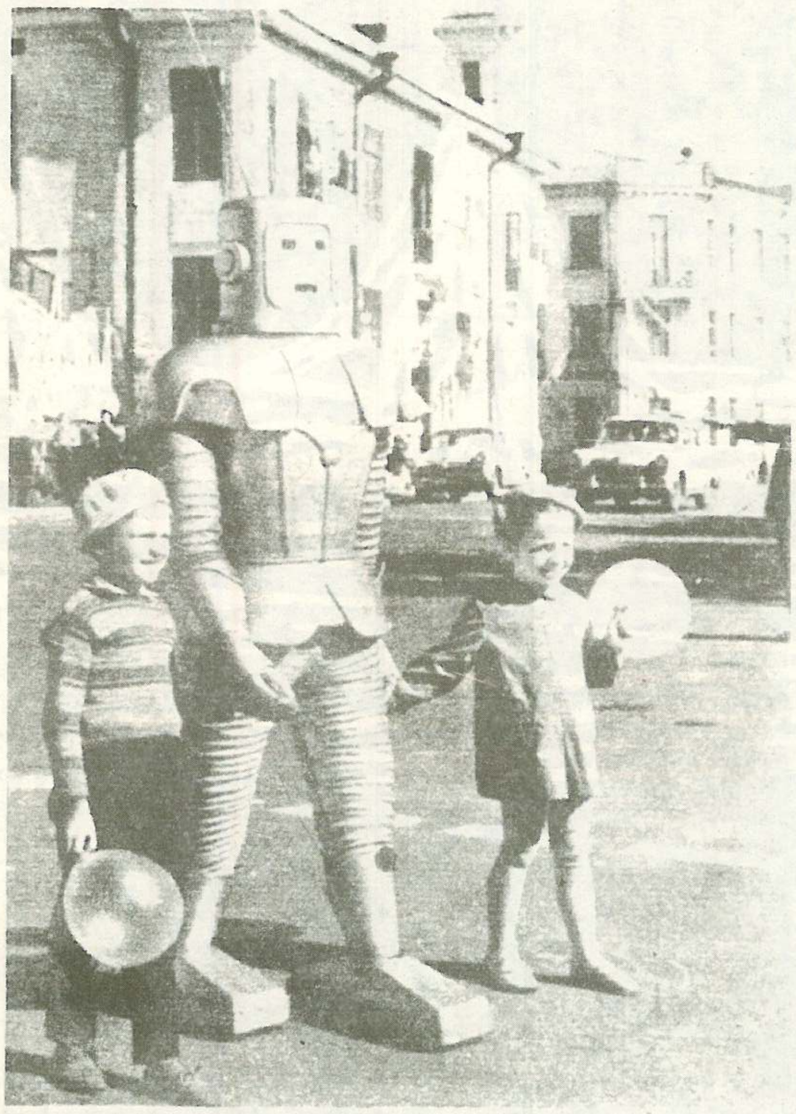
Un brin de toilette

PERFUMERIA
Porta

FENICI

estiu

1 9 8 6



Coberta: «7 machos» 1986 («dedicated to you») Carlos Pazos.

De Madrid al lloro mut, passant per Vallfogona. Xavier Amorós.

Voluntary workcamps Association of Ghana.

Marcel Pey: The Ashes ot Taboo. Montserrat Palau.
Film Manel Clot. «A noise in the night». La sang del poeta Josep Bargalló Valls.

Carlos Pazos. Marcel Pey, Joan Rom.

Art i Ciencia i Albert Vidal Carles Hac Mor.

Genesis P. Orridge: pare de família (o d'escuma només l'enze) Antoni Mateu.

Geny Bayona.

Mudances: Més dansa que mai Isabel Olesti.

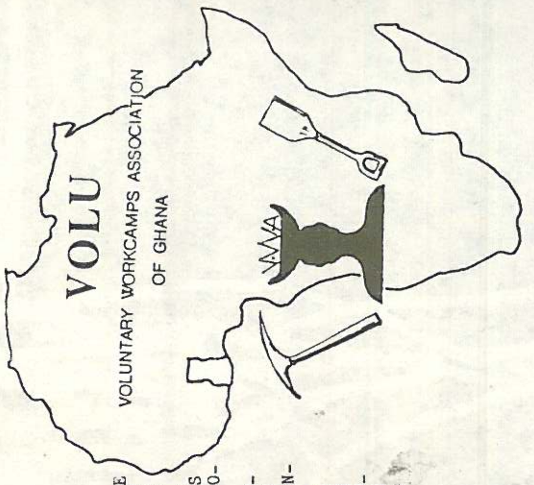
Alex Kuppenheimer.

Steva Terrades.

Oobs Pilar Viviente.

Contracoberta: The Ashes of Taboo. Marcel Pey.

Assessoria lingüística Maite Vidal.
Disseny Francesc Vidal.
Edita Desconectat! LTD—Otto Mèlich.
Fenici Apartat Correus 430 REUS (Baix Camp).



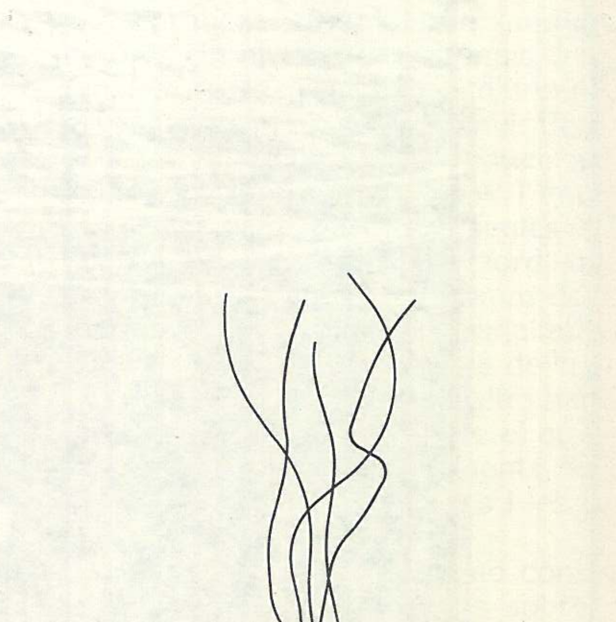
VOLU WORKCAMP ASSOCIATION OF GHANA

NO SPECIAL PREVIOUS EXPERIENCE IS NECCESSARY FOR THE DIFFERENT WORKCAMPS. THERE ARE MANY PROJECTS TAKING PLACE DURING THE SAME TIME FRAME IN DIFFERENT AREAS OF THE COUNTRY. PEOPLE WHO FEEL THEY CAN WORK TOGETHER IN A GROUP IN A CAMP UNDER PRIMITIVE CONDITIONS ARE WELCOMED, NO MATTER WHAT THEIR BACKGROUND, NATIONALITY,RACE,OR SEX.
THE WORK MOSTLY CONSISTS OF SCHOOL+HOSPITALROOM CONSTRUCTION OR PLANTATION CULTIVATION. BUT MANY OTHER ACTIVITIES ARE BEING PLANNED WHICH FIT THE LOCAL CONDITIONS. UPON YOUR ARRIVAL AT VOLU MORE SPECIFIC PLANS CONCERNING YOUR PARTICIPATION IN A PROJECT OR PROJECTS IN ONE OR MORE LOCATIONS CAN BE MADE. THIS ALLOWS YOU THE OPTION OF TRAVELLING WITHIN THE COUNTRY IN ORDER TO GET DIFFERNT IMPRESSIONS OF IT. YOU NEED TO PROVIDE YOUR OWN TRAVEL EXPENSES ALTHOUGH A SMALL FEE PAID TO VOLU WILL COVER THE USUAL NEEDS (A PLACE TO SLEEP AND MEALS) FOR THE TIME OF PARTICIPATION IN THE WORKCAMPS.
IF YOU ARE NOT EXPERIENCED AS A HARD BOILED GLOBE TROTTER, IT IS RECOMMENDABLE TO PREPARE FOR SUCH A TRIP TO GHANA WITH PEOPLE WHO ALREADY PARTICIPATED IN A VOLU WORKCAMP.

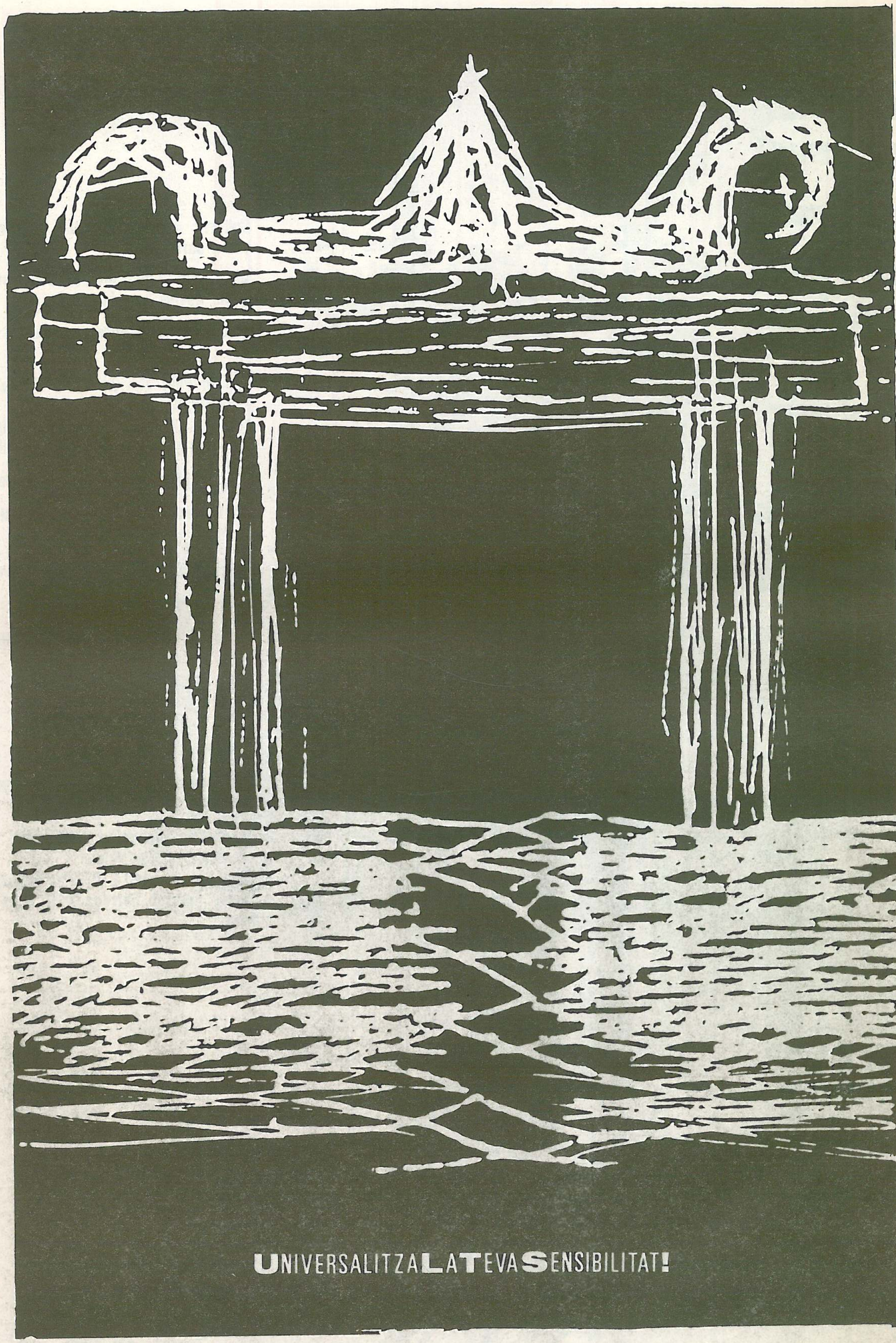
VOLUNTARY WORKCAMPS ASSOCIATION OF GHANA (VOLU)
P.O. BOX 1540, ACCRA, GHANA

IF YOU ARE INTERESTED ESPECIALLY IN OTHER HUMAN SCALE OR FOURTH WORLD PROJECTS, OR IF YOU HAVE A NETWORKING OR ART BACKGROUND ALSO CONTACT:

AYAH OKWABI, BOX 6055, ACCRA-NORTH, GHANA



DLT-1517-86



BIBLIOTECA CINEMA DEBATS EDICIONS ESCOLES DANSA DIBUIX IDIOMES MUSICA VIDEOTECA

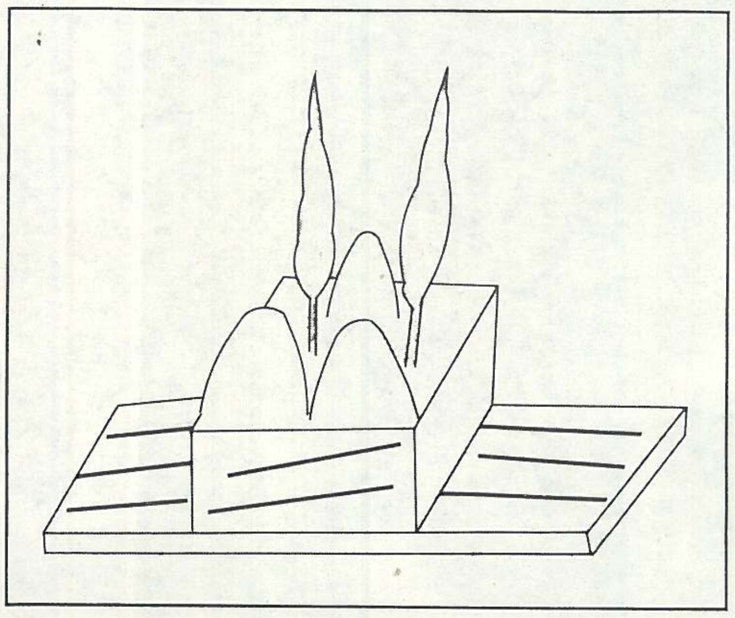
CENTRE DE LECTURA
REUS 1859

de madrid al lloro mut,
passant per vallfogona

Vicent Garcia, fill de Tortosa i rector crònic de Vallfogona de Riucorb, va ser considerat molts anys, segles i tot, l'únic atlant del cel poètic català —així ho deien quasi literalment els de l'Acadèmia dels Desconfiats de Barcelona, el 1703, en publicar—li la primera selecció dels seus poemes. Però aquesta mena de superman (atlant = superman) de la poesia nostrada va patir, molt posteriorment un eclipsi, principalment a partir dels nostres escrupolosos noucentistes. Els nostres noucentistes el trobaven groller, groixut, ordinari, grofollut i perfuntori i per aitals motius el desqualificaven totalment. Em sembla evident que, en aquest cas, els nostres noucentistes s'equivocaven. Cal córrer a perdonar'los l'error perquè els devem gratitud eterna (en l'eternitat relativa a les proporcions de la nostra corda) car ells saberen endreçar i enrobustir la cultura perquè pogués resistir també totes les enormes pressions en contra a les quals ha estat sotmesa les darreres dècades. Però els noucentistes eren gent que estimaven tant les regles, l'assèpsia i la urbanitat que no és d'estranyar que tinguessin també molt arrelat algun tic melindrós i llepafils. El poeta Palau Fabre, per a explicar un exemple d'aquella darrera hora també intolerant, va sofrir la condemna dels noucentistes supervivents: l'any 1943, en una lectura privada, on hi havia el bo i millor de la intel.lectualitat literària no exil.liada o tot just repatriada, va recitar un poema en el primer vers del qual afirmava que havia donat el seu cor a una dona de poc preu (textualment: «He donat el meu cor a una dona barata»); el buit que li van fer va ser tan exagerat que Palau Fabre se'n va anar a passar gana a París fins l'any 1961.

El Rector de Vallfogona va rebre, a més del menyspreu dels noucentistes, ja en la represa, l'anatema del molt erudit i personalment curiós doctor Martí de Riquer, el qual, en estudiar el cèlebre rector, en la seva tan considerable «Història de la Literatura Catalana» de l'Editorial Ariel, nega tot mèrit literari al vessant «satíric, obscè i escatològic» de l'obra de Vicent Garcia.

A mi em sembla estrany que la urbanitat i la lliga del bon mot hagin arribat a col.locar veritables pans de pagès en ulls de notable poder perceptiu. Em pregunto quina relació té l'art amb el que alguns en diuen bona educació i, també, si té alguna cosa a veure el contingut poètic amb el tema tractat en el poema. A mi em sembla que no n'hi ha cap de relació entre unes coses i les altres. Però el criteri contrari costa de desarrelar i, fins i tot, de denunciar. Recordo molt vívament, però en silenci, com van rebre alguns il.lustres compatricis nostres el primer llibre de Gabriel Ferrater al qual negaren, en petit comité, el pa i la sal lietaris perquè el magnífic «In memoriam» parlava de ca la Sol, el famós prostíbul reusenc del carrer de Sant Miquel. No entenc que



no resulti aplanadora l'evidència que el contingut poètic existeix sempre que l'escriptor és capaç d'aconseguir aquesta dificilíssima meta. Si ho aconsegueix, per molt satíric, obscè i escatològic que sigui el tema descrit i el llenguatge emprat, la poesia hi llueix en tota la seva espledidesa. De vegades, la profunditat del tema pot ajudar decisivament. I en això hi ha errors monumentals a causa, precisament, dels decàlegs, preceptes i ordinacions.

El Rector de Vallfogona és un poeta de primera magnitud. A cavall dels segles XVI i XVII, quan la llengua i la cultura literària —i no cal dir la científica— no tenien, aquí, on apuntalar—se, quan no comptaven ni amb la més lleu ombra d'estat ni de cort (ni tan sols amb una mínima cort autonòmica) amb una llengua abandonada a la seva dissort, va ser capaç de tornar a posar en marxa una literatura que s'havia quedat embadocada i anclada en l'admiració pels grans autors medievals. El senyor Rector la va engegar de nou obrint—la al barroquisme d'aquell moment. Ell excel.lí en aquella poesia preciosista, cargolada i mitològica que la moda exigia i va anar a Madrid a plantar forquilla amb el seu catalanesc prou comprensible per a la gent culta de llavors, tan avesada, encara, al llatí. Però Vicent Garcia va fer poesia barroca perquè era moda, per obrir—se les portes dels cenacles i un cop obertes va tornar cap al seu cau de Vallfogona a escriure també una altre classe de poesia, la que havia d'esdevenir enormement popular, la que havia de concedir—li una popularitat que va durar, en tot el seu esplendor, més de tres segles. Perquè el Rector de Vallfogona era, sobretot, un espectador lúcid de la comèdia humana de la qual se sentia, a més d'espectador, actor i, a la vegada, crític.

Jo acabí mon personatge
i puix despullat me trob
ixca a fer lo ximple un altre
que a fe que jo l'he fet prou

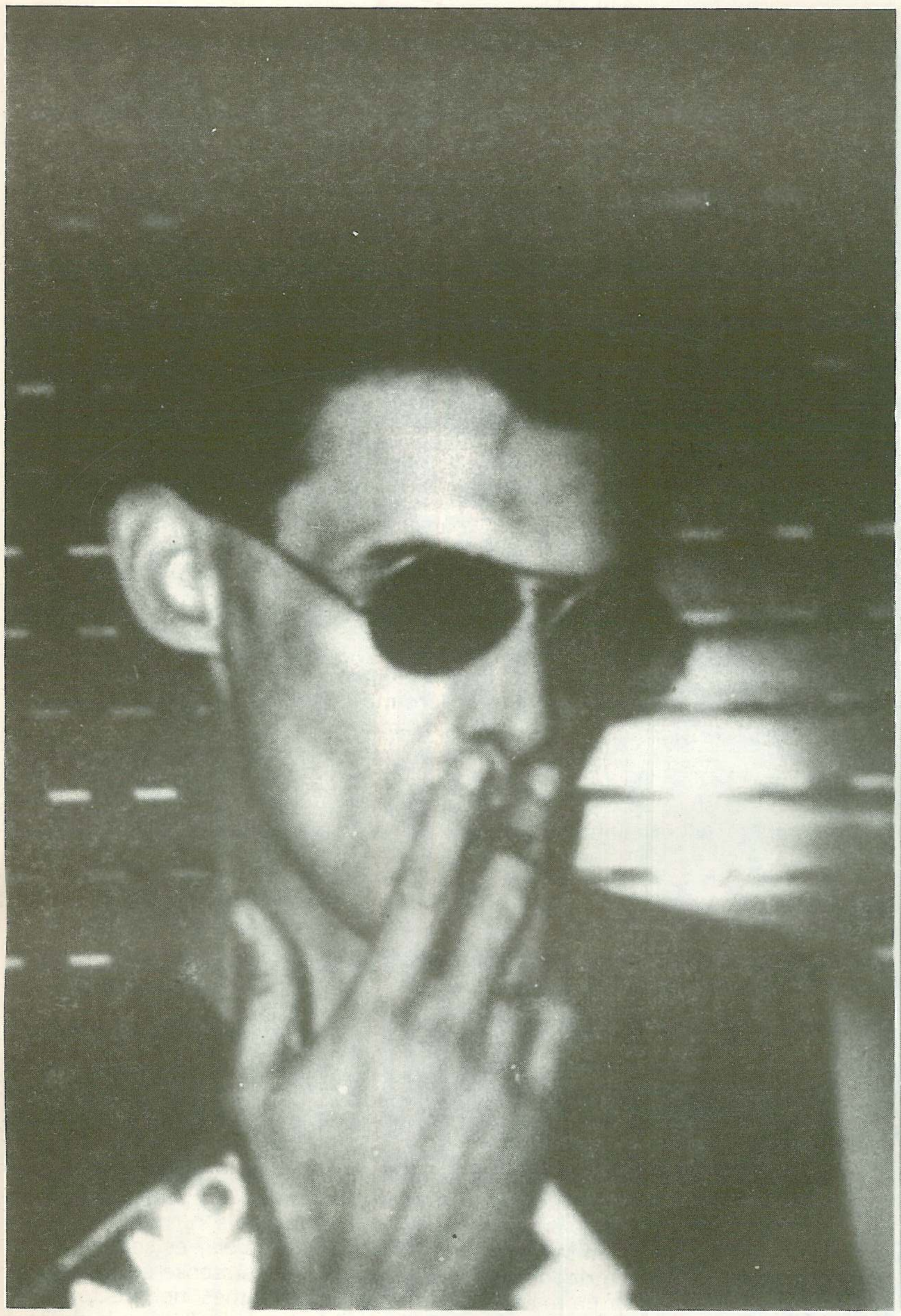
I el Rector de Vallfogona és, precisament, un enorme poeta quan exerceix de crític; justament de crític de l'espectacle humà; precisament quan és satític, escatològic i obscè. Llavors els seus retrats —les seves caricatures de l'escena— són veritablement penetrants. El Rector de Vallfogona, malgrat els viatges a Madrid, va conèixer molt bé el que significava la soledat, confinat en el seu càrrec etern de rector de Vallfogona de Riucorb. En aquesta soledat, tan eloqüent, tan reveladora, ell hi va comprovar que l'home es converteix en un preguntaire obsessiu. I que de les preguntes obté molt poques respostes serioses i contundents. Aquestes respostes són les imperiositats fisiològiques: la set, la fam, el sexe revoltat que demana, lògicament, ajuda i companyia; rep resposta en la visita diària del lloro mut, com un regal sarcàstic i únic que mai no falla si els budells funcionen. Les coses serioses, doncs, les de l'instint —de l'organisme que es vol conservar i del sexe que et fa buscar la reproducció encara que no la vulguis— són les úniques respostes categòriques que obté l'home, vull dir l'ésser humà. Per això el Rector de Vallfogona, prou sagaç, prou poeta, eminent lector —en les vísceres i en els seus productes— de la realitat de la vida, escrivia amb els cinc sentits —més enllà dels exercicis retòrics sota models barrocs— sobre les coses importants: l'organisme, representat pel seu detritus, i el sexe, peces clau dels dos instints capitals.

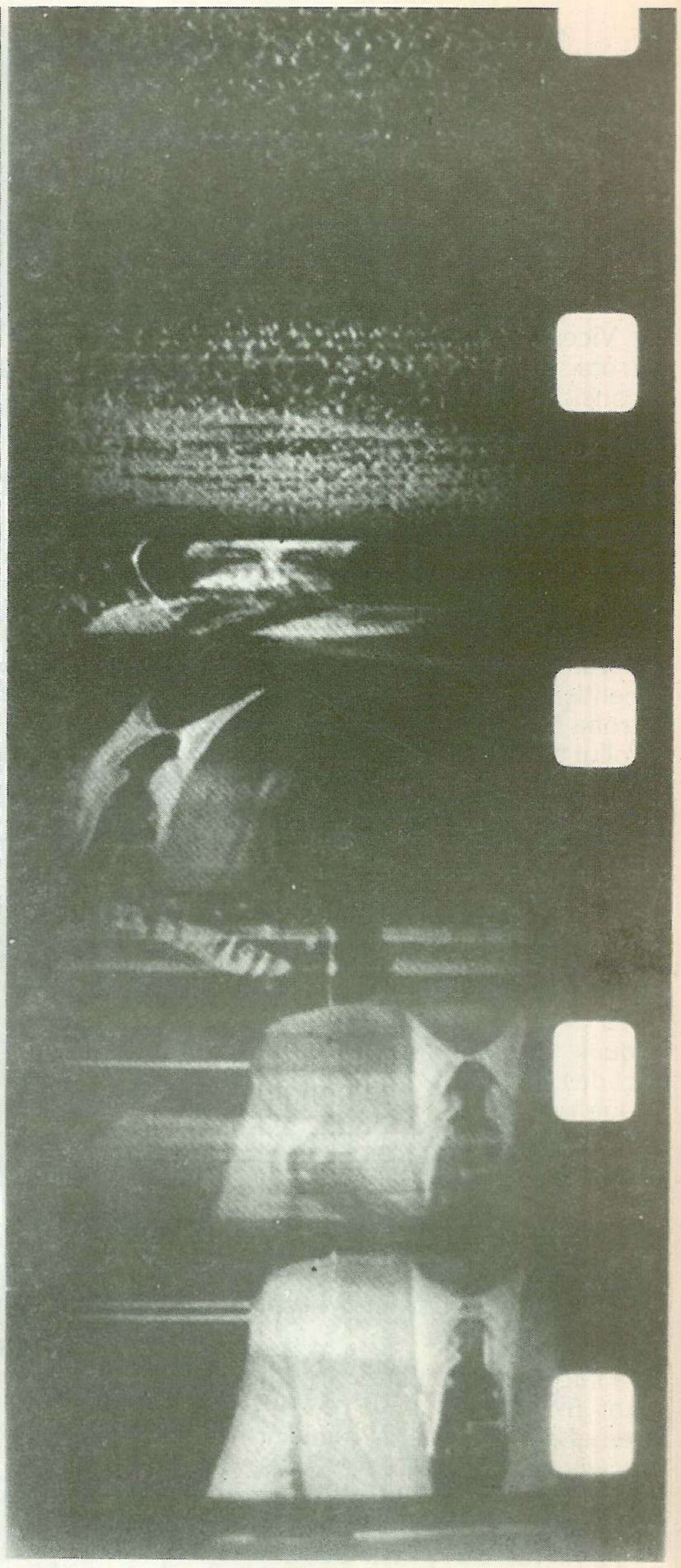
I el cens de lectors, o d'oïdors, l'home decebut, escaldat i escarmentat que fa motiu d'escarni dels seus propis instints tot i sentir—se'n presoner i que, per venjar—se'n, els fa protagonistes d'una inacabable befa, es sent del tot interpretat —potser sense saber explicar—ho pels poemes del Rector de Vallfogona i, per mitjà d'ells es burla de la mateixa trampa en la qual l'han sumit.

Els prohoms, muntats en xanques o coturns simuladors de privilegis, inventen les modes, les regles d'urbanitat, els preceptes i els manaments. Però el poble, miop però no cec, segueix insistint en els temes de sempre. I aquella gent del nostre país, dels segles XVII, XVIII i XIX, gairebé sense nord, quasi sense saber qui eren i ignorant del tot on anaven, extraviats en l'analfabetisme o el semi—analfabetisme de la pròpia llengua, no podien, per altra banda, preferir altra mena d'art que el que els proporcionava majors elements de diversió a través de les burles i les caricatures més esqueixades.

El Rector de Vallfogona no considerava vergonyants els temes sobre els quals bastí la millor part de la seva obra: sabia el que feia; ell tenia consciència que aquells eren temes capitals. I, també, temes que divertien i que, per tant, atenuaven l'amarguesa general; temes que garantien l'amenitat i que, un cop descoberts els continguts de les respostes, conduïen a la cleca més àcida i més estrepitosa.

Xavier Amorós





M. PEY

THE ASHES OF TABOO

Montserrat Palau

La figura imponent (que imposa) de Marcel Pey i la barrera de les ulleres fosques que ja formen part indiferenciada de la seva cara provoquen un distanciament amb l'interlocutor, el qual preveu «rastres de memòria vampírica jugant al coneixement suprem...» («Vae Victis» de **Tenebrae**), però l'esfinx trenca l'enigma: «Sóc una persona avorrida, i d'una monotonia horrorosa. Sóc bastant rutinari amb les coses, fins l'absurd». La imatge de «dur» s'esquerda i es fa vulnerable a l'hora de les confessions personals.

«Sempre he tingut com una mena de terror a la lletra impresa i encara que una entrevista es plantegi com una conversa és fals, perquè darrera hi ha un públic. Potser perquè els artistes, segons com, són molt vulgars i poden produir una obra espaterrant i després no tenir absolutament res a dir... Parlar de la vida i la mort? Si t'ho has volgut plantejar seriosament ja has fet un poema sobre el tema. És per això que és tot més fàcil en la creació, et pots passar més. En canvi, en la realitat, tot és molt més complicat».

Seguint el fil de la imatge, el Marcel Pey fuig d'etiquetes «—no vull ser res»— encara que la Maria Josep Balzac l'ha etiquetat dins l'estètica decadentista. I li interessa la mida fins a cert punt. «M'agrada la gent guapa, és important l'aspecte i, sobretot, l'estètica, però no ser un esclau de la moda». I per això té ben clara la seva opinió sobre tot el fenomen actual en aquest camp. «Ara s'ha potenciat la imatge del creatiu de moda com a artista. Jo no hi estic d'acord. No és que sigui més o menys artista, sinó que hi ha diversos nivells en un món molt complicat. No per pintar samarretes s'és artista. En canvi, hi ha creacions que conjunten el disseny, el vestuari, les joies, la perruqueria... i potencien la imatge d'una persona fins a límits insospitables i la converteixen en una escultura vivent», acaba mentre m'assenyala una foto del «Paris Magazine» com a exemple del nivell que considera artístic. Segons ell, del que es tracta, en definitiva, és que «com més elegant va la gent, més pel.lícula et pots fer.» No és teoria sinó que predica amb l'exemple. En l'exposició de fotografies de Carles Fargas el mes de maig a la sala del Centre de Lectura de Reus, dins de la sèrie XIV Iguanes, M. Pey apareixia en una de les fotos amb l'impecable camisa blanca i corbata. Però l'altra era l'«autèntica»: la caçadora de cuiro tombada i la seva imatge emmarcada dins el seu vici i passió: la tv. Les «tvs paranoiques», les «anihilants pantalles» són un punt referencial en la vida i obra d'aquest autor que se sorprèn quan li preguntes si li agradaria fer alguna cosa per a la televisió. «Tv? A mi m'agradaria ser l'Andy Warhol i tenir un canal propi de tv. El que ell va dir fa 20 anys, jo ho repeteixo. Jo, posats a demanar, demano el cel. I no et creguis a la millor sortirien programes molt bons».

La qüestió venia arran de la seva col.laboració en dos **Arsenals**. «Souvenir» amb unes imatges de neons de Lisboa —«les grans ciutats com més artificials, més m'agraden»—, i en l'últim programa sobre Barcelona, ciutat que, «més que mai», està de moda. «Es veu que sí. Hi ha gent que volen fer coses i volen potenciar—la. Hi ha material humà, ara només fa falta invertir—hi diners, però la façana és un «tinglado» de les institucions que han potenciat aspectes de la cultura que jo crec que no són tan importants».

En un principi la seva obra tenia una fàcil definició: «per a mi és poesia, és literatura», que ja es desmarcava dels treballs en el gènere que es publicaven a la mateixa època: «jo m'interessava molt per la part del disseny del llibre, i això em va portar a fer llibres d'artista»/ I és que «l'any 72, quan vaig començar, estava tot sol. Vaig començar per la cara sense conèixer ningú que fes literatura». Després les tertúlies a casa el Jaume Vidal, amb el Pere Anguera, el Xavier Romeu i altra gent ben diferent en la seva obra a la de Pey. «Amb parlar de literatura ja en tenia prou. M'interessava la literatura encara que la meva obra ha derivat cap a altres camins. Però va ser molt important parlar amb gent, encara que la sensació de solitud persistia a l'hora del treball intel.lectual».

I la seva obra, volum rera volum d'edicions limitades —normalment de 50 exemplars— va anar al llarg dels anys evolucionant dins dels paràmetres inicials d'obra estètica i d'elaboració detallista. «Jo vaig començar fent literatura i he derivat cap a una plàstica. Abans ambdues estaven relacionades, però ara ja m'interessa que la meva obra s'etiqueti com un tot. A més, és molt segur que, a partir d'ara, trenqui la connexió que vaig fer en els setanta entre la plàstica i la literatura. Possiblement faré les dues coses per separat, cada una pel seu costat. Fins ara la plàstica anava lligada al text i era publicada en llibre. Les properes obres són peces sense cap referència literària —que no vol dir que no en tinguin de referències per si soles—. Però també escric poemes sense la intenció —encara que no la descarto— de publicar—los.»

I després d'un temps de silenci públic les noves peces ja estan preparades. Unes noves peces diferents i, a la vegada, continuadores de tota la seva trajectòria. Peces magnífiques i, sobretot, peces úniques. «Jo faig poques peces i n'hagués pogut fer més, però hi ha el perill de caure en la repetició, fer sèries similars. Jo he de deixar passar molt de temps entre peça i peça per tal de reposar i plantejar—me que he fet i oblidar—me'n. Així, evito que els conceptes es repeteixin». I el silenci no sols és problema de temps, sinó d'altres temes com la part econòmica. «En el meu cas, pels materials que necessito, els diners són indispensables». I això topa i s'ajunta amb una altra dificultat, el problema dels locals d'exhibició per a un artista que normalment ha exposat en centres avantguardistes. «Els locals d'avantguarda ja m'anaven bé, però, en aquests moments, penso que faig una obra d'avantguarda que no ha de tenir problemes d'exhibició en un local «comercial», per la mateixa obra en si. El problema dels cercles d'avantguarda és que són cercles viciosos en els que no arribes al públic en general».

M. Pey voldria que els «happy few», senser perdre el sentit d'élite, es convertissin en «Happy many», perquè, a més de l'art per l'art, cal que les obres tinguin un rendiment comercial. «Vendre —i això no es fa en locals d'avantguarda— em permetria continuar invertint. Els materials són cars i necessites un rendiment de l'obra». Els vells canals no tenen sortida potser perquè, com apunta, «d'un temps ençà hi ha molta gent que fa avantguarda i jo no m'ho acabo de creure». Potser, també, perquè l'avantguarda ha canviat, «abans es donaven moltes obres i actituds enfront d'alguna cosa, obres radicals, i en canvi, l'avantguarda actual no és gaire radical. No és el mateix». O, encara, potser també perquè darrera de tot sempre hi ha interessos que condueixen l' avantguarda. «De sobte interessa tornar a pintar i, si no a la força, s'inventa la transavantguarda i l' avantguarda ja no existeix. No sé fins a quin punt no és un muntatge comercial».

I en tot aquest fenomen de la revalorització de la pintura assenyala: «La gent pensava que el pintor no era una personal culta, sinó un «inspirat» o un geni, sense cap preparació intel.lectual. Aquesta consideració, va afectar el món de la plàstica, i potser això explica que ara alguns pintors es retratin i pintin llibres i biblioteques, vagin de persones que llegeixen molt, o incoporin textos poètics a l'obra. Els pintors volen acabar amb la imatge de simples inspirats. Veus? Jo feia literatura i he acabat fent plàstica. Ells fan plàstica i diuen que és literatura... Potser és la forma de la literatura que et permet fer—te ric».

Comenta diverses coses. Al fons, la tv emet, sense so, el Vostè jutja —«és un programa que odio»—. Parla dels S.S. Sputnik/ «La provocació, tot i essent un recurs fàcil, sempre és efectiu i en el seu cas, com sempre en el món del rock, els ha funcionat molt bé. A nivell estètic, en les actituds del grup, copien molt a Billy Idol, encara que aquest és més pur i millor que ells».

Del Yamamoto i el David Bowie perquè s'ha comprat discs que incrementaran la copiosa discoteca que posseeix. Per a Marcel Pey, la música és una forma de coneixement del món actual, una manera d'estar al dia: «jo no ho compro tot, però, perquè hi ha coses molt dolentes, m'interessen les coses especials dins d'un panorama on molta gent fa música —una forma de fer—se popular ràpidament— i poquets que ho facin bé. El rock m'interessa perquè és el patrimoni de la gent jove i en la música i els textos hi trobes el que pensen les noves generacions i la seva evolució. Però compro la que m'agrada, tampoc no busco per conèixer»: Parlem també de Tarragona, «Tarragona es redueix a zero. No vull opinar sobre Tarragona... Aquí a Tarragona, a Reus, etc., hi ha gent bona, però, si és difícil fer alguna cosa en una ciutat gran com Barcelona, imagina't aquí!».

Avui, que ha abandonat la coca—cola per un «americano» que li dura molta estona, el Marcel Pey ens reconeix que, malgrat aquesta solitud de creació que havia esmentat, li seria difícil; treballar en equip: «Jo no sé treballar en equip. Sempre ho he fet tot sol, en tot. Sóc un individualista.» I un individualista que no sap vendre i tot el nervi usat en la creació acaba amb ella. «Val a reconèixer que m'he mogut molt poc. No he anat, sinó que les coses han vingut perquè han sortit, perquè m'ho demanen o per «carambola»... M'he limitat a esperar que passin coses. He tingut una actitud passiva en el sentit que l'artista ha de fer de tot. Jo faig l'obra, és de l'única cosa de què m'he preocupat».

Potser, en definitiva, perquè, malgrat la imatge de distanciament i la seva estètica freda, Marcel Pey és, sobretot, un poeta. «La poesia és un vici. Ha estat una de les coses més importants i no puc deixar—la i, poc a poc, vas endevinant la presència misteriosa de les cendres del tabú.

FILM

Manel Clot

Les qüestions referides a la imatge com a ús posterior o com a element narrador són, òbviament, un dels aspectes centrals en tot procés creatiu. Les imatges, les instantànies —físiques o mentals— són, en el camp de les arts, la representació d'instàncies internes o l'argument per qüestionar—se o fer qüestionar l'estat general de les coses

A noise in the night, de Marcel Pey, és una obra diferent, substancialment diferent, en l'actual panorama de l'art català. Amb un treball basat en la manipulació de les imatges, esdevé un projecte força ambiciós en el qual es combinen multitud d'elements i presències (tècnics, materials i mentals) que composen un mosaic vastíssim d'actituds i formes davant del fenomen artístic originat, com és lògic, per una posició reflexiva totalment conceptual, a partir de la qual arrenca un discurs que combina l'enfrontament, la paradoxa, el contrapunt, la inquietud i un perpetu component d'incògnita.

S'ha de partir, de manera obligada, de treballs anteriors per arribar conseqüentment a aquest; entre d'altres, de l'esplèndid **Tenebrae**, on el binomi textual/visual oferia uns fruits altament complexos i enriquits, doncs el lligam, i fins i tot la dependència, establien una espècie de relacions mútues que justificaven la presència d'ambdós elements, originat—se l'un en l'altre i revertint els trets pertinents de cadascun, de manera recíproca. L'origen de l'actual treball està, igualment, originat en l'activitat textual, la més antiga en la vida creadora de Marcel Pey, i la que sempre ha estat el motor de tota la seva obra. **A noise in the night**, ara amb absència total de textos, participa de l'estètica dels llibres d'artista de l'autor quant a treball suportat en les imatges, però ara el format és monumental: l'obra es presenta com una sèrie de grans peces en cadascuna de les quals un a situació se'ns mostra en un ens bifront. De l'aspecte merament formal, destaca el gust per les imatges més o menys estereotipades, mai banals, que entronquen amb tot el concepte i tradició de la serialització, però aquí, com si sols hi haguessin els originals, els prototipus d'unes sèries que mai no arribaran a ésser. En aquest sentit comença, també, el parany, terme que planeja de manera permanent per damunt de tota l'obra actual de Marcel Pey, tant en aspectes formals com de continqut.

Aquestes grans imatges s'unifiquen per la presència d'un element que les caracteritza i que, en principi, és un dels centres de reflexió, tant del propi autor en el moment de la creació, com de l'espectador en les lectures que en fa a posteriori: aquest element nuclear és el contrapunt. L'oposició de suposats contraris, la complementació, l'estètica bifront i, sobretot, el diàleg entre les dues parts de cada obra esdevé, com he dit, el centre veritable de la reflexió. Ho és a priori i ho és en el resultat final, quan l'obra es veu acabada i es «llegeix». El contrapunt, recurs altament literari, es converteix així en un dels sistemes que permet en cada obra anar més endins del mer gaudi visual de les imatges, aprofundir després de l'anècdota del «disseny»; si no, nens, pistoles, japoneses, grafismes, colors, noies, i aparells serien una pura aparença figural, un estricte deleit visual exhaurible vertiginosament, després de llur aprehensió. Ara, resta l'enriquidora opció de l'assumpció del tema, de la situació i dels recursos estètics utilitzats per a tal cosa.

Així, els corrents xocs visuals provocats, obeeixen a desigs i a impulsos mentals, guiats per una sòlida voluntat empírica. Un sistema científic de recerca i comprovació els dóna llur solidesa i vehemència. El suport, doncs, és un repertori imagínic on els que menys importa és saber si es tracta d'elements «trouvés» o creats a propòsit: el resultat final és ben bé el mateix, i no depèn ni està mediatitzat en absolut per la mera anècdota processual, qüestió que, en obres d'altres artistes, es fa massa evident.

Marcel Pey no fotografia ni reprodueix: recerca i recull; a partir d'això, les categories simbòliques i d'associació significant o metafòrica comencen a operar per casar tot allò que abans ha calgut trobar. Aquest procediment suposa una re—lectura dels elements, per despres re—ordenar—los, i no pas en un sentit de simple collage; la nova realitat que en surt ha obeït a un procés pràcticament neo—escultòric, en el qual la memòria associativa ha fet un treball basat, de nou, en determinades estrucutres lingüístiques de fons.

El tema del contrapunt, però, no és només evident en el fet d'oposar imatges diferents sinó, d'entrada, en el propi contingut de cada una d'elles, triades expressament: l'alterança entre la rigidesa i la rapidesa, entre el factor immobilitat i el factor velocitat. Aquesta dualitat és present en totes les obres: aquí trobem el contrapunt i aquí, el parany; per dessota de figuracions aparentment casuals hi ha la tensió —per tant, el diàleg— entre aquests dos factors enfrontats. Així, la trampa és el simulacre: allò que és, només ho sembla. Tan sols hi ha el que veritablement es veu? Les coses són o ho semblen? Les estratègies fatals de la seducció baudrillardiana basades en el simulacre, noció d'ample abast i repercussió. El parany com a origen i causa. Tanmateix, això obre i eixampla les possibilitats de captació; en el més pur sentit, les obres de Marcel Pey són una autèntica plasmació del que hom considera l'**opera aperta**, qüestió aplicable no sols a la interpretació dun hipotètic final sinó a tot el treball en tant que procés, i a les obr es en tant que totalitat.

Un tercer tret definitori, juntament amb el contrapunt i el simulacre, és el tema de la serialització, la qual connecta amb treballs anteriors. L'ús que en fa és gairabé **pop**, però l'esperit és una combinació entre aspectes estètics, podríem dir-ne, warholians, i una qüestió teòrica més de fons del discurs germànic; aquesta resulta una simbiosi prou insòlita: el millor de tots dos móns. De fet, a **A noise in the night** hi ha una presència més minvada de l'aspecte serial, doncs les peces s'han convertir en l'hipotètic punt de partença de la multiplicació. Tanmateix, no hi ha mai el perill de la trivialitat o de la banalització en les imatges, per l'aspecte abans esmentat de la reflexió i de l'esperit.

Potser la insistència en el tema serial ve per l'ús d'estereotips, d'imatges «trouvées», que han perdut pràcticament tota llur incidència denotativa, per acabar buidant—se de contingut. Amb la nova ubicació, se'ls confereix una altra i nova capacitat connotativa (una altra, lògicament). A partir de zero, la neutralitat ja és ambigüitat, per tant, (insistència en la categoria de la cosa **aperta**) s'inicia el repertori de lectures, més pures i noves. La intuició de l'element repetitiu és molt més conceptual que no evident o visible, potser és una qüestió de feed back: l'obra de Marcel Pey, des dels seus primers treballs i llibres, és una insistència perpètua en temes i recursos. Es aquí, doncs, on cal que busquem el contingut de la repetició, el joc de les permutacions i la combinació de totes les variacions. Buscant—li un cert símil amb Glass o Reich, el seu treball és com una peça en dotze parts, de les quals només n'existeixen dues o tres, encara. Amb nous aspectes, formes i formats, la diversitat d'aparences embolcalla el propi contingut, indeturable, la mateixa base nuclear.

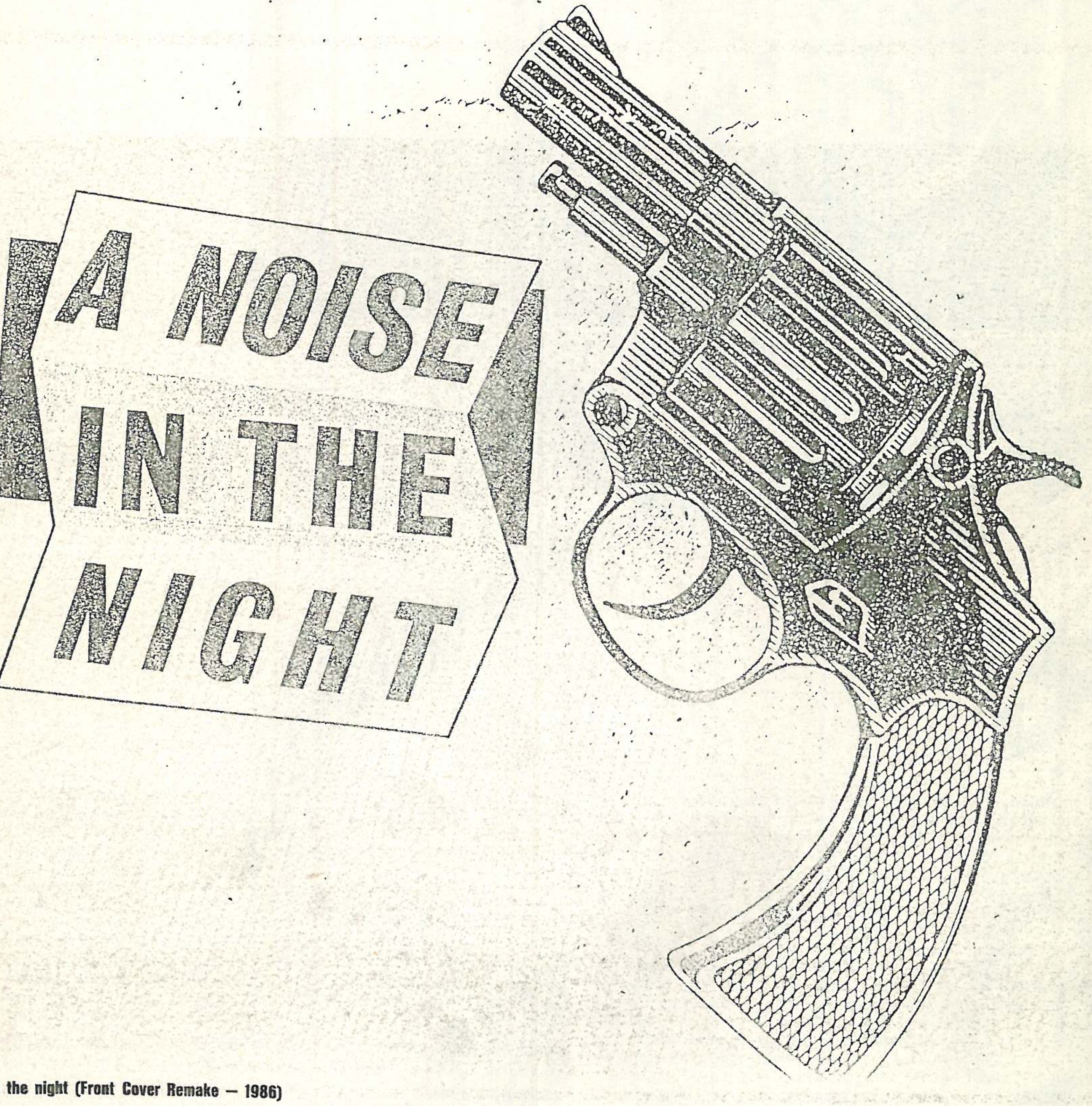
Evidentment, existeix un aspecte formal, en **A noise in the night** com també en vàries peces més anteriors, parangonable amb el discurs cinematogràfric, gran passió —d'altra banda— de l'artista: el joc entre la instantània i el seu lloc en una seqüència (potser en un nivell intuitiu), i el conjunt de totes les peces convertides així en seqüència global elles mateixes. Com a «Arrebato» el; peix es mossega la cua i el fotògraf acaba sent devorat per la seva càmara, literalment ingerit i anihilat, aquest treball de Marcel Pey suposa la ingestió en el punt d'arrencada, l'artista absorbit per l'obra que comença de zero, el resultat final com el producte d'una digestió lenta i minuciosa que acaba en la progressiva antropofàgia respecte a l'espectador, i l'inrevés, la destrucció dels testimonis, el zero caníbal.

M. Pey / Shangai in Flames — 1983 (Original. Strip — 230 x 100) © by U.N.C.L.E. — 1983

U.N.C.L.E.

«A NOISE IN THE NIGHT», LA SANG DEL POETA

Josep Bargalló Valls



M. Pey A noise in the night (Front Cover Remake – 1986)

La poesia, ja en les seves primeres mostres, ha tingut sempre dos temes bàsics: l'home i la natura (entenent—la com a espai i temps). Dos temes que han generat diversos plantejaments, distints posicionaments, força condicionats, sovint, per la realitat històrica. Aquestes postures, com s'esdevé en el camp general del pensament i l'art, s'estructurenal voltant de dos eixos prou definits, classicisme (massa confòs, tant en la teoria com en la pràctica, amb un tradicionalisme eixorc) i modernitat (molts cops més mimètica i reiterativa que altra cosa). La bona poesia, la veritable poesia, ressegueix aquest binarisme temàtic i de plantejament des d'una òptica pròpia i defugint falses dicotomies: amb un intent d'integració de tots els aspectes. I, justament per això, se'ns presenta com una obra literària interessant, deixant de banda el seu resultat final o els propis gustos estètics del lector.

En uns temps que no són massa bons per a la lírica (si se'm permet de parafrasejar una imatge de Brecht reciclada diverses vegades), en què aquesta ha perdut posicions de privilegi en favor d'altres arts i és conreada, tret d'exemples cada vegada més excepcionals, rutinàriament, no convé oblidar l'obra d'aquells autors que encara demostren una veu literària, si més no, pròpia i original. Aquest és el cas de Marcel Pey i del seu darrer llibre imprès, «A noise in the Night» (1985), un recull miscel.lànic que aplega diverses «suites» unitàries datades en el passat i en el futur —com a síntesi d'una concepció global en el temps. «Tenebrae» (1983) —editat aquest mateix any en un altre format—, «The naked light» (1984), «The inevitable» (1985), «1986/The movie» (1976-86) i «Spiders» (1987) denoten, ja en els seus títols, un tret general patent: a l'omnipresència d'un món suggerent i neomític, hereu dels avantguardismes del segle, amb especial relleu dels americans dels 60 en l'obra de Marcel Pey s'hi ha afegit l'emmirallament del món greco—llatí.

La poesia de Pey té poc a veure amb la poesia pura o simbolista, com tampoc és descriptiva. Es tracta, més aviat, d'una lírica narrativa que aclapara el lector amb un seguit d'imatges i la concreció, la trasllació al mitjà lletra impresa, del posicionament de l'autor davant l'exterior. El «jo poètic» de l'autor es despulla definitòriament en la introducció de «The naked light»: «Hi ha dos principis de coses creades inicialment; un d'ells és lluminós i de naturalesa quasi espiritual, l'altre del tot corporal i tenebrós. El primer pot ser el principi del moviment, de la llum i del calor, el segon pot ser un principi d'opacitat i de fred; el primer, actiu i masculí, el segon, passiu i femení: donar prioritat operativa al femení ens porta, sens dubte, a la noció tàntrica de l'energia femenina de déu.»

Així, no pot sobtar que les imatges acumulades al llarg del volum esdevinguin, sovint, fredes: «el teu espill desintegrant-se't a les mans» diu el poema «Harpalyce», «espectrals temples al dolor / on la traició regna/ on l'heroïna repeteix / el bes més fred de la pantalla / la venjança més cruel...» anuncia «The empire kill II». En aquest sentit, tampoc no pot sorprendre el cripticisme del conjunt textual, que cricumscriu el marc estètic unificador dels diversos poemes. El futurisme hi és evident i no cal subratllar—lo perquè apareix ja des de bon començament, tot i que es tracta d'un futurisme no massa allunyat, immers en una realitat del demà que sembla força factible

A nivell formal, els textos no presenten aspectes retòrics tradicionals, com tampoc segueixen una mètrica determinada. Ni que en un primer cop d'ull pugui pensar—se que els textos no mantenen cap tipus de formalisme líric, els poemes de Marcel Pey tenen molt a veure amb l'estructura, pel seu ritme repetitiu i una acció plena de dinamisme, de les lletres de cançons. Això va remarcat per trets com ara la manca de puntuació, certa preponderància dels sintagmes nominals, emfatitzats pels adjectius, damunt els verbals, o l'ús de signes gràfics concrets (/&), en els que no costa de trobar—hi petjades de la tècni ca literària de l'underground america.

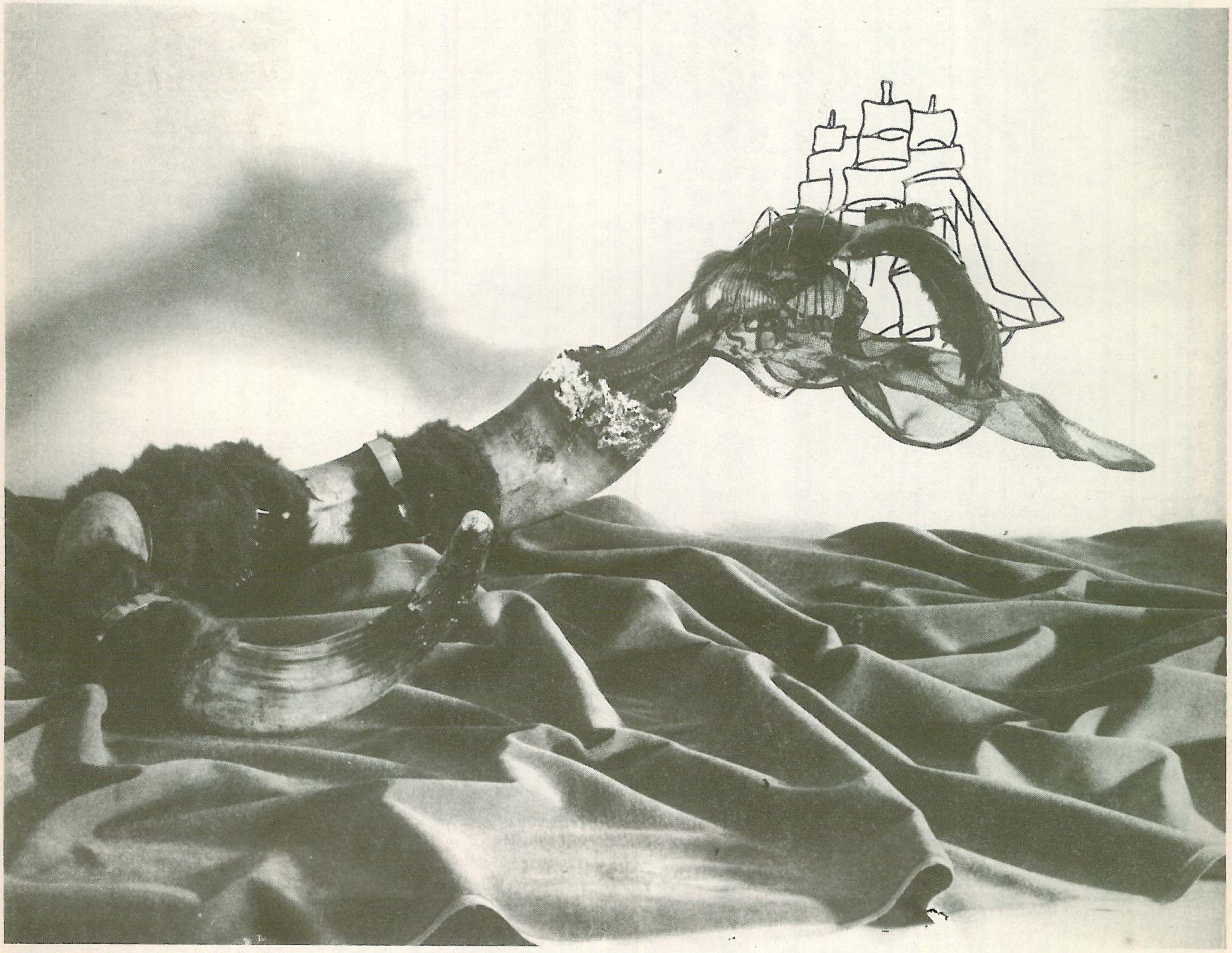
«A noise in the night» convida a la supervivència en un món que no és plaent, en el que només poden subsistir els que hi posen alguna dosi d'imaginació i creativitat. En un llibre anterior, «Fury in the hungry city», Marcel Pey ja ens havia avisat: «adoreu la màquina—Déu / o inventeu noves raons per a sobreviure»

En aquestes condicions la poesia esdevé, resseguint Cocteau, la sang del poeta

milions que mai veuran el sol
però que són aquí, sota els teus peus.

ajuntament de
REUS

CARLOS PAZOS



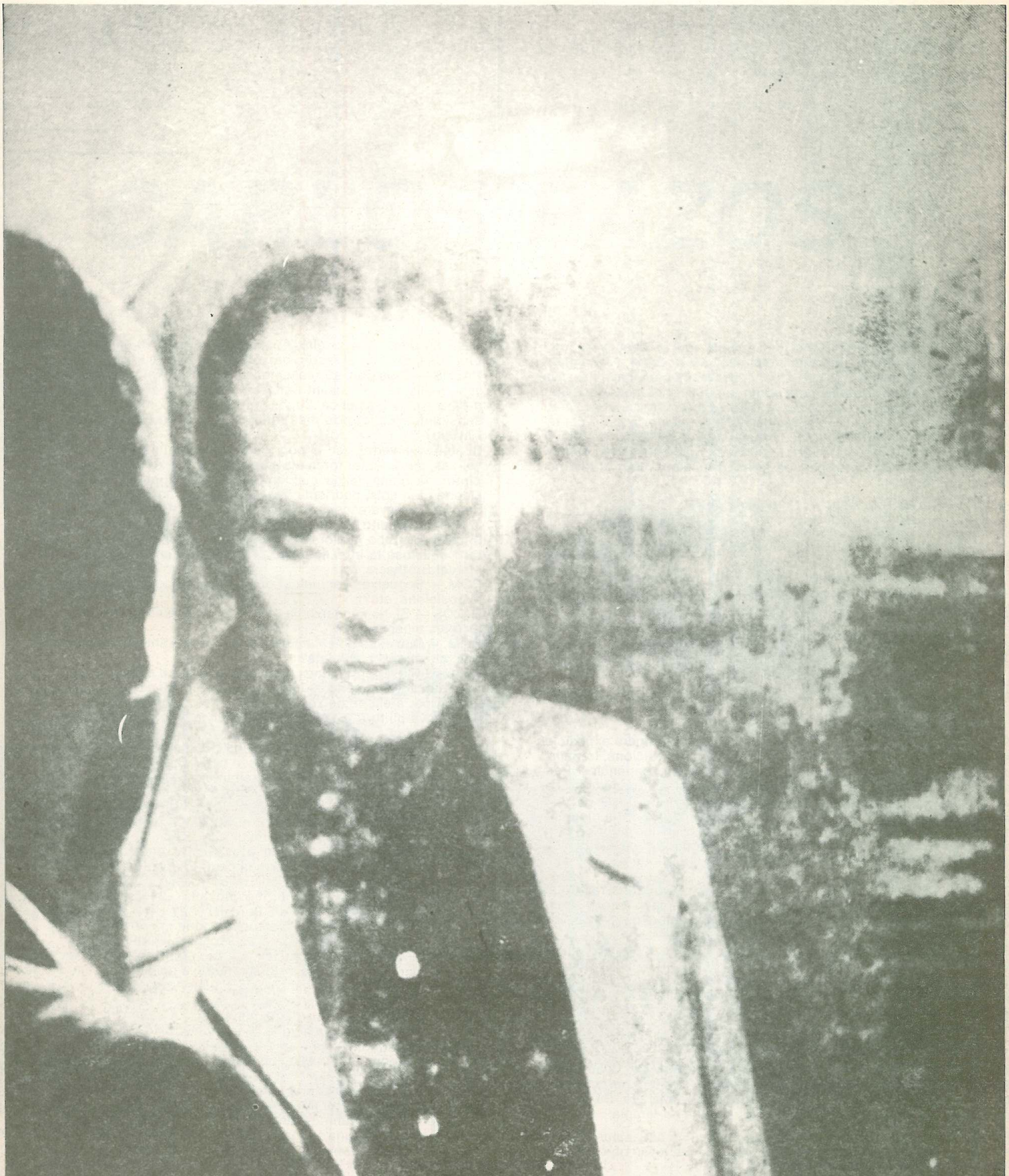
Carlos Pazos «Acaramelando a Wendy» 1986

JOAN ROM / MARCEL PEY

ROM.— Segueix sent el somni la principal font d'idees per a tu?
PAZOS.— Vaig dedicar una exposició, l'any 82, a recrear formalment els somnis d'un cert període en el qual, per raons personals, passava moltes hores al llit. Dormia, amb somnífers i alcohol, per tal d'evitar qualsevol contacte amb la realitat. Més tard sense abandonar les imatges produïdes pel somni, vaig dedicar—me a elaborar a partir del record. La vessant sentimental de la meva vida es va situar en primer pla. Els somnis, producte—succedani d'amargues passions, han recuperat, últimament, gran part de la importància que en altres moments van tenir

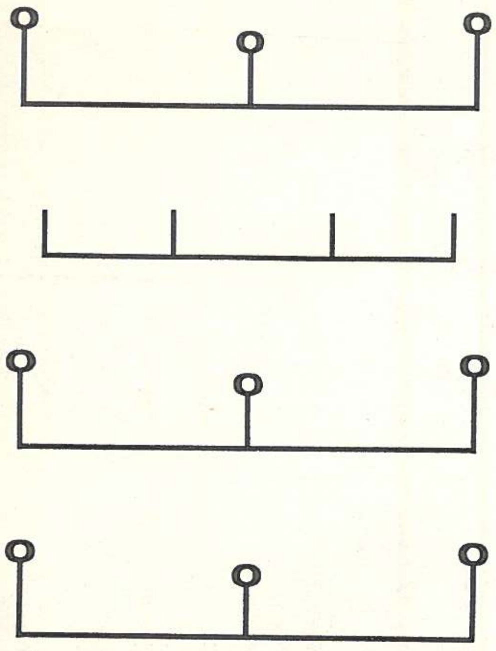
ROM.— Portaves una mena d'arxiu de somnis?
PAZOS.— Sí, encara el segueixo. Encara que no necessito dedicar—li tant de temps car degut al meu tarannà obsessiu, es produeixen repeticions de somnis ja somniats o somnis tan propers a situacions viscudes que no necessito arxivar—los
ROM.— Sovint et refereixes als teus treballs com a souvenirs
PAZOS.— Sí. Per a mi són souvenirs en dos aspectes. Primer quant a què les històries que explico són sempre directament influïdes per històries personals. Personals i sentimentals. Sobretot sentimentals (records). Per a mi la peça és el souvenir d'aquest moment, d'aquesta història. També quant a l'aspecte formal, car intento utilitzar materials i imatges que se m'apareixen com lligades als «objectes—souvenirs»
PEY.— Has declarat que per a tu fer una exposició és com editar un long play
PAZOS.— Sí, com construir un disc, sí
PEY.— Més de setze anys ens separen de la teva primera exposició a l'Ateneu barcelonès. Des de llavors múltiples exposicions, treballs, accions, projectes que t'han fet acumular moltes experiències. Personalment penso que, de vegades, és pitjor massa experiència que massa poca; que l'artista, en un intent desesperat de posar ordre a la seva ment, pot arribar a sentir—se més confós que en el moment d'iniciar la seva obra. Que els camins es tanquen, en lloc d'obrir—se'n de nous i que potser l'ordre és saber quines són les obsessions més repetides al llarg de l'obra. Què et continua obsessionant?. Què t'ha deixat d'obsessionar?
PAZOS.— Crec que respecte a la primera part, tens molta raó i que en general l'experiència o la pràctica artística «malea mucho» perquè vas agafant recursos més o menys hàbils, tics sempre perillosos. Em refereixo tant a la resolució pràctica, formal, com a les idees
Els recursos adquirits no són res dolent si saps manipular—los. Però el que no m'agrada gens és la història dels tics. El que intento fer per evitar això és plantejar—me les exposicions o el període de realització d'una sèrie d'obres totalment al marge dels anteriors. Per això en el meu treball es reflecteix un procés i també bastants trencaments.
A l'àmbit de les idees succeeix el mateix. Perquè com deia al parlar del long play, jo sempre crec que estic fent una pel.lícula, unas novel.la o un disc i ho plantejo en un moment donat amb unes obsessions determinades. De fet tot em segueix obsessionant. El que passa és que les obsessions tretes, vomitades, intento que no tornin a sortir. Canvien les intensitats, per dir—ho d'alguna manera. Depèn del moment vital. En certa forma, és com una mena de teràpia

PEY.— Creus que la teva obra té a veure amb un mestissatge de surrealisme, pop i psicodèlia? Perquè jo crec que les teves obres provoquen un efecte psicodèlic; és a dir, que quan les estas mirant són una cosa, però en el record provoquen efectes al.lucinatoris
PAZOS.— Dius pop, surrealisme i psicodèlia?. És possi ble. Sí. I nouveau realisme. La vessant francesa pot interessar—me, en ocasions, més que el pop americà. Suposo que per la proximitat geogràfica i de sensibilitat. És un pop més reflexiu. Recordeu el treball de Marcial Raysse?
Si algú va invertar—se el pop fou Richard Hamilton. Però en qualsevol cas, qui el va fer foren els americans. Crec que Rosenquist era un pintor de grans valles publicitàries d'hamburgueses Oscar Mayer. Queden tan sols, podríem dir quatre grans, que cito per ordre d'aparició en la meva escena: Warhol, Oldenburg, Rauschenberg i Jasper Johns. Si els cito per aquest ordre és perquè, interessat sobretot en la reflexió, trobo deplorable l'insuls virtuosisme de la momunentalitat i deliciosa la intel.ligent torpesa de Duchamp o la ingenuïtat de Marcel Brothaers.
ROM.— Segueixes l'actualitat de la pintura, vas a les inauguracions, exposicions, etc?
PAZOS.— Sí, ho segueixo bastant. Encara que cada cop menys. Vaig més als museus.
ROM.— Què et semblen aquests pintors que utilitzen imatges del còmic, els dibuixos animats?
Tu has utilitzat en algunes ocasions imatges d'aquest tipus, encara que jo hi veig diferències importants. En el seu cas, és com si treballessin per a ells mateixos, com si no volguessin implicar—se gaire en la seva pintura. La qual cosa no succeeix evidentment, en el teu cas, doncs el que tu fas sembla una continuïtat de la teva persona.
PAZOS.— Et refereixes als americans i a alguns d'aquests «comiqueros» passats a l'art? No m'interessen gens. Crec que poden ser atractius plàsticament i amb grans possibilitats de mercat. Però tu mateix ho has dit, la distància....«es el olvido».
A mi, el que m'agrada en art, com en literatura, és la incorporació de la pròpia història de qui l'està fent. Aquestes pintures se'm queden massa planes. Tot massa epidèrmic.
PEY.— Tu has fet, sinó exactament publicitat, quelcom de molt similar. A quin producte no t'importaria cedir la teva imatge. Què és allò del qual no t'importaria fer publicitat?
PAZOS.— El que em fes sentir més ridícul.
ROM.— Colon, per exemple? O Porcelanosa?
PAZOS.— Sí, sí. Colon o Porcelanosa podrien ser dos d'ells.
PEY.— Quina és la teva visió particular sobre l'erotisme?
PAZOS.— Això és molt complex. Jo puc erotitzar—me a partir d'un objecte, per exemple. Tinc un gran amor als objectes. Sóc molt fetitxista. I si es tracta d'explicar els meus gustos sexuals, doncs sóc bastant simple, no sóc gaire recaragolat, més aviat primari.
ROM.— Crec que tens bastants enemics, que la teva persona no resulta massa simpàtica a alguns. Suposo que això ve de l'època en la qual et dedicaves a ensenyar la teva imatge de mil i una maneres. La gent et veia com a un tipus esnob i vanitós. Encara conserves aquestes enemistats?
PAZOS.— Sí, passa encara. Uns perquè recorden l'època passada i segurament no van entendre que allò que, evidentment, era treure públicament la meva vanitat o un ego fort, d'una forma més o menys descarada, era també una forma de riure'm de mi mateix. Això no es va entendre i per tant em vaig guanyar molts enemics.



fotografía J.A. Salgot, 1980

ROM.— Em sembla estrany, perquè també ensenyaves la trampa.
PAZOS.— Clar, totalment. Em considero una persona bastant amable i fins i tot simpàtica, però també m'enfronto directament amb la gent que no m'agrada o que fan coses que no m'agraden. Això suposo que no es tolera gaire, suposo que la convivència pacífica exigeix unes formes, que jo les porto amb qui vull però no amb tothom.
PEY.— De les persones que conec ets una de les més educades.
PAZOS.— Gràcies. Jo puc passar d'això a ser quasi un quinqui i barallar—me al carrer. Tinc un costat canalla molt acusat que em permet viure la meva esquizofrènia amb una mica més de dolor i també amb certa tranquil.litat.
ROM.— A qui li has dit que no t'agradava el seu treball?
PAZOS.— Al 90% d'arquitectes moderns. Els artistes me'ls miro amb bastant més de respecte. Els arquitectes són arquitectes i n'hi ha de bons i de dolents, però aquesta arquitectura amb pretensions artístiques la trobo bastant fora de lloc. Volen ocupar un paper que no els correspon de cap manera.
Passa una cosa semblant amb el disseny, parlant dels interiors... Per a mi els interiors són més que res una acumulació de souvenirs que poden ser objectes, discs, pintures, llibres... Ja us he parlat de la importància que per a mi tenen els records, els souvenirs. M'agraden les acumulacions. La síntesi, divulgada en el disseny i l'arquitectura, esdevé sovint simplificació. Els interiors construïts pels arquitectes—dissenyadors amb aquest culte al moble i als objectes de moda, són d'una banalitat que m'aterroritza.
No entenc que la gent no compri quadres o objectes d'art, d'una forma passional, per crear el seu entorn.
PEY.— Creus que es pot forçar el destí?
PAZOS.— Ostres. Es pot forçar el destí?... Suposo que sí. No és el meu cas. Poden forçar el destí les persones molt dures, molt preparades.
PEY.— Jo penso que ets una persona preparada.
PAZOS.— Per a la vida no. La vida encara no me la sé. Em ve molt gran. Així que el destí, imagina't!
PEY.— Què desitges? On vols arribar? S'estan fent realitat els teus somnis?
PAZOS.— Tothom vol viure bé, guanyar molts diners. Una aspiració molt lícita i bastant fonamental; perquè si ho aconsegueixes pots començar a pensar a què aspires. La primera aspiració encara no s'ha complert, per tant he d'aconseguir guanyar molts diners per començar a pensar què vull fer.
PEY.— Què em dius de la fama?
PAZOS.— No és que no em resulti agradable aquesta idea, però no és la pretensió fonamental. No em moc ni molt menys per això. A mi el que m'agrada és mirar, fer, crear. Recrear pensant.
PEY.— T'ha marginat en alguna manera l'excés de sensibilitat?
PAZOS.— Sí, en una època de la meva vida moltíssim. En aquests moments no tant, perquè poc a poc m'he anat fent una mica el món a la meva mida. Però sobretot l'adolescència va ser bastant dura en aquest sentit. No obstant, ni el món és mai plastilina ni jo sóc de «goma—ball».
PEY.— Ets supersticiós?
PAZOS.— Sí. Vaig carregat d'«amuletos» que m'obsessionen i que no puc perdre mai perquè si no podria ser la «hecatombe». Quan treballo he de portar un anell especial que no porto mai més i també si no porto les sabates X les coses no surten bé. Sóc doncs, bàsicament, fetitxiste.
PEY.— Una de les coses que s'han repetit bastant en la teva obra són els flamencs. Els associes amb el luxe o amb alguna altra cosa?
PAZOS.— Els flamencs són aus de bellesa i elegància extraordinària. No en va, en els anys 50, qualsevol nord—americà feia lluminós el seu establiment, vestíbul, bany, sala d'estar amb flamencs neons, figures, vidres emplomants cornucòpies o artesonats. Malauradament, els anys 70, els flamencs van ésser traslladats a una calcomania record de Florida. Vaig intentar, amb Fitzgerald, viure una vida ...
PEY.— Què opines de la política artística de la Generalitat i de l'Ajuntament i dels poders públics en general?
PAZOS.— Que ho fan com si no sabessin res, com si no se n'assabentessin de res.
PEY.— Tu també ets un home de negocis. Ara tens la cocteleria Bijou, abans els «Bailes Selectos del Salón Cibeles», juntament amb en Manel Valls. És com si haguessis ampliat el teu decorat, una manera diferent de fer possible una idea.
Per cert, quin ball prefereixes, quin còctel ens recomanes?
PAZOS.— A mi no m'agrada especialment ballar, encara que m'agrada l'ambient de les sales de ball.
Quin ball prefereixo? N'hi ha molts que m'agraden ara, però fonamentalment el «Bolero» i el «Tango» (dues sales de ball de Barcelona). Respecte als coctails, això depèn de l'hora. Abans de sopar el dry—martini, a mitja tarda un «mojito» o alguna de les variants. De nit, penso que cap. De nit s'ha de prendre whisky.
ROM.— Et molestaria que algú digués que troba les teves obres decoratives?
PAZOS.— No. Em semblaria quasi el millor que em podrien dir. Així que si algú comprés una de les meves peces i la posés on fos i la trobés decorativa, ho trobaria «afalagador» i pensaria que el gust general està millorant molt.
ROM.— Hi ha el contrari, una pretensió de què resultin objectes desagradables, kitsch en alguns casos?
PAZOS.— Tampoc hi ha una voluntat en aquest sentit. Hi ha un mínim sentit de la composició, però el fet és que els objectes lliguin com lliguen per tal d'explicar el que calgui. De vegades poden resultar desagradables, però no hi ha una pretensió expressa en tal sentit.
ROM.— Tens alguna diversió preferida com espectador?
PAZOS.— M'agraden els concerts, m'agrada el cinema, encara que no anar—hi. A mi el vídeo m'ha salvat moltíssim perquè veig moltes més pel.lícules ací a casa. La cosa de fer cua, entrar en una sala on hi ha molta gent, alguns tossint, estic incòmode. M'agrada que m'expliquin històries. Per absurdes que siguin. Fins i tot diria que com més absurdes siguin millor. Però de la mateixa manera que pots llegir un llibre en tres hores o en tres anys, la idea de la projecció imparable «me agobia». Voldria poder parar, llegir i rellegir, els pocs acudits que m'expliquen.
Al teatre no hi vaig mai. En els últims anys només he vist les obres de Flotats, per a les quals he aconseguit entrades per gentilesa de la companyia.
ROM.— Com, on, quan, perquè, amb qui, en quina època de l'any, en quin país.
PAZOS.— Ara no ho sé. Però és possible que dintre de mitja hora et contesti: «porque cuando dónde como, sirven mal, me desespero».



OOBS

El nom es el primer vestit que se li posa al visitant de la terra.
CARLYLE

Els que comercialitzen les màquines escurabutxaques les destrossen a cops de martell mentre en llancen al mercat nous models més divertits. Nosaltres juguem amb les màquines..., altres les destrossen...; i si estem atents a allò que succeeix a les grans ciutats, descobrirem als oobs.

Són els que no poden jugar. No produeixen tecnologia, no la consumeixen, ni tan sols generen detritus tecnològics és més, la seva supervivència depèn del reciclatge d'aquests detritus. Diàriament recorren la xarxa dels contenidors buscant residus tecnològics. Són un producte industrial. Pràcticament, un detritus per a la societat de consum, com la pol.lució.

Nit rera nit, caminen sempre sols. No formen famílies de supervivents que es desplacen d'un lloc a altre. cuitats a instalar—se a nous territoris, com les famílies dels drapaires.

Tampoc demanen a les estacions, a les finestretes dels cotxes, colpejat—les, o entre les grans multituds a plena llum del dia.

Durant el dia dormen ajaguts als sòrdids extraradis urbans, entre les olors i els fums putrefactes de les fàbriques. A la nit, avancen a peu, furtivament, recreant sempre el mateix trajecte: la xarxa de contenidors. Són una nova espècie dins la ciutat, inaudita. Són els «clochards» de l'era post—industrial. Ells són els oobs.

Alguna vegada ha pensat vostè quants oobs pot haver—hi a un ciutat com Barcelona?

Com les restes d'un naufragi, les seves figures apareixen fantasmagòriques dins el silenci del laberint urbà. Cap concreció, l'asfalt, les voravies, la mirada perduda. El circuit dels contenidors gravat a les seves ments com un programa fins el crepuscle. Són les tres del matí. Els Oobs han pres la ciutat.

Potser algun seient de taxi ocupat, o algun xofer repassant les grans avingudes. Per la hipnòtica cadena de façanes reblades de llums i anuncis fluorescents, una sombra esparracada rossoca; tirada a les voreres sense tràfic, als inesgotables carrers, als incontables cotxes, a la vastitud d'espai incaculable.

Dos grans ulls negres surten de l'opacitat de la seva masegada i malfargada vestimenta. Els peus fregant penosament la calçada encara humida. Tot just articula els genolls? Els braços immòbils s'atura i cruça el carrer. Una curva a la pròxima illa i de cop un contenidor. Aixeca el cap i s'enfila. Tot el seu cos avança bruscament sobre retalls de roba, trossos de miralls, juguets de nen, brisalls de mobles, portes... i multitud d'atuells bruts amuntegats com un vòmit. La mà s'enfonsa. Obstinadament ho remena tot, fins que els dits intranquils agafen una llauna mig oberta o un trocet de catifa trencada, un troç de paper, un manillar de bicicleta, una perruca blava, un ratolinet de plàstic udolador, pilotes de pim—pom, pilots sense seient, cavalls sense jinets, daus de colors, flors a trossos, ninots, llapis, marcs, taules, espelmes, pintes, laques, retallables,... juga, tonquinya això i allò tafaneja sense discreció, mirant—ho tot. Agafa coses i després les torna a aquest basar saturant d'allò que ja no resistim a les nostres cases. Saturat com els mercats, els passadissos del metre, les estacions de Renfe i les grans avingudes, entretant, ha fet un embull amb uns pantalons descolorits. L'instala sota el braç i marxa.

—He arribat tard. Arribaré a temps.

Sap que unes quantes travessies més i... trobarà un nou contenidor. També sap que el que acaba de deixar fou assaltat uns moments abans de que ell arribés, sense que mai es pugui saber amb certesa qui són els que van i vénen; però sí, que no està sol.

Durant el transcurs d'aquesta brivallada tecnològica, uns i altres crucen la mirada. la xarxa de contenidors és visible a les seves pupil.les. Ni una paraula, ni un sol gest. Necessiten per a ésser reconeguts.

—La rentadora o el televisor? Ahir vas ser tu qui va obtenir la millor mercaderia. Per a mi el secador de cabell, la maquineta d'afaitar i el molinet de cafè. El televisor té la pantalla trencada en cent trossos. Tu et quedes amb la carcassa i jo amb el circuit.

—Per a mi la rentadora. La carcassa que se la quedi un altre. Jo em quedo amb aquests jocs electrònics.

—Jo m'emporto aquesta vella ràdio, el congelador de la nevera...

No hi ha baralles, l'acord és tàcit. La minipimer, la màquina d'escriure, la resistència de la desgastada estufa i aquest despertador antediluvià pel qui acaba d'arribar.

Després, el destartalat cotxet de crio o el carret de fusta es perd dins la foscor dels carrers, com un estrany artefacte ple de xapes i cables penjant, vidres, planxes metàl.liques, hèlixs, resistències, molles, palanques, motors rescatats, contadors, circuits, llanternes... Una corretja o corda subjecta aquesta ingeniosa marquinària de difícil estabilitat. Tot i així, al girar una cantonada o quan arranquen amb la baluerna, cauen femelles, arandelles, claus, cargols.... que fan cric, cric damunt la calçada, mentre l'artefacte trontolla.

Quan els ciutadans es dirigeixen cap al metre, els oobs ja han desaparegut. Està llustrejant se'ls pot localitzar als suburbis i barriades de Barcelona venent la seva mercaderia a famílies d'intermediaris, ferrallers i comerciants dels articles més inversemblants. Després, aquests s'encarregaran de fer—lo arribar als distints destinataris interessats en el producte.

La jornada laboral ha acabat. Els oobs es prendran un entrepà o un bocí del primer pa calent de les pastisseries dels barris. I, com no! el «carajillo» amb els últims pernoctadors i els treballadors més matiners no hi haurà xerrameques, ni parloteig, ni tan sols cap paraula que s'intercanvïi. Amb el regust del conyac al paladar, és retirarà a qualsevol banc o a qualsevol racó d'un carreró pútid sense sortida. Allí estan dormint, en tot el sector industrial de la Barceloneta i el poble nou, entre els sorolls de les fàbriques i les pudentes olors. A prop de les allaus d'escuma de tintes canviants que donen al mar, quadrats i rectangles de pedres arrastellades esperen l'arribada dels oobs.

Aquests són els més afortunats, i disposen d'un espai privat acotat amb palets de riera, trossos de maons, de formigó, o qualsevol altra substància mineral, dura i compacta. Alguns, sobre el buit que soscaven a la sorra per a introduir el seu cos, i construeixen una espècie d'ombrel.la amb l'abric o la jaqueta i un parell de pals abans d'agitar—se. Totes les seves pertenences amuntegades els serveixen de coixí. Aquí dormen, embolicats dins una manta putrefacta.

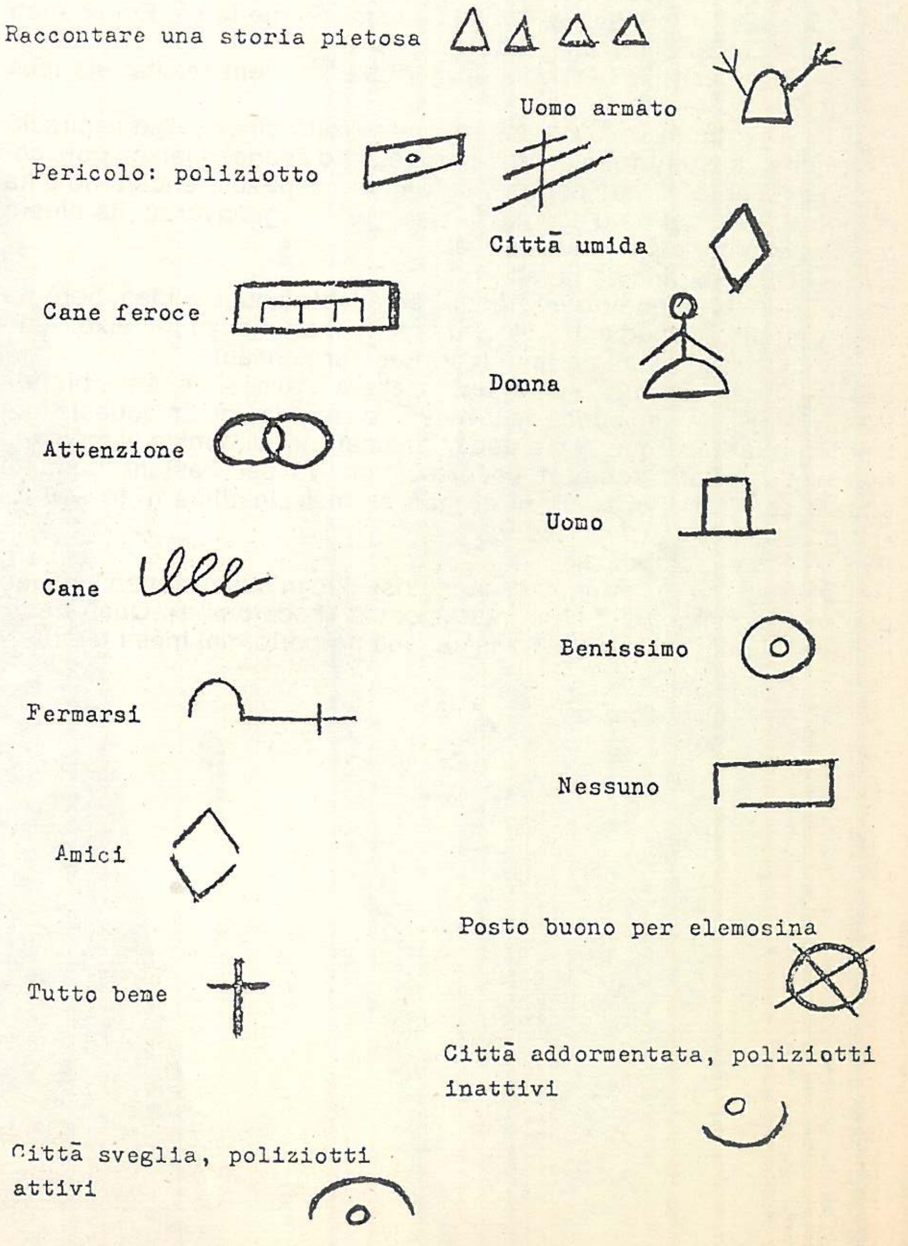
Aquestes cistes estan disseminades per tota la platja allà on no arriben els bronzejadors. Algunes inclouen algun atuell, tosc, recremat, oxidat per les parts menys calcinades per la flama, o per un petit calaix de fusta trencada, agrisada, infecte de verdet.

Quan cadascuna de les cistes ha acollit a cadascun dels seus oobs, la platja ofereix un espectale insòlit.

Ha refrescat i la llum blanca és cada vegada més insolent. A l'horitzó les façanes metàl.liques produeixen llampecs entre la runa i els enderrocs negres de les velles fàbriques. Les xemeneies desafiant al cel: el fum industrial que t'acarona per instants. Els oobs encongits, amaguen el cap sota la manta. No se sap si són mort o vius quelcom de mutants. Si que ho són. L'olor és densa i la humitat es filtra pels teus ossos. Una calma gèlida propera al pànic se t'apodera et quedes immòbil, aterrador, o simplement, emocionant. Sents com un monstre imaginari es petrifica davant teu la platja com un cementiri d'elefants. El descans d'aquests perdedors és un presagi fúnebre per a la metròpolis que s'ignora.

Pilar Viviente (Traduït del castellà per M. Vidal).

" Segni dei mendicanti "



ARNALDO ESPOSTO

GRÀFIC

IMATGE I DISSENY

PLAÇA SANT PERE S/N, REUS TELÈF. 977-304049

IMATGE I DISSENY

INTERIORS

ART I CIÈNCIA I ALBERT VIDAL

Carles Hac Mor

Des del camp de les pràctiques artístiques (de les arts plàstiques a l'escriptura, i de les àudio-visuals a la música, i etcètera) i així mateix des de la filosofia de l'art i des de l'estètica, la ciència actual és, en general i pel cap alt, una cosa tan distant que fa l'efecte que no paga la pena d'acostar-s'hi per tal com es veu que això exigiria un esforç tan gros que no fóra compensat ni tan sols des del punt de vista més poc pragmàtic. Així, els discursos de la ciència, si més no perquè hom els desconeix, sembla que no tenen res a veure amb els discursos de la teoria i la pràctica de l'art.

Aquesta actitud per part dels artistes és evidentíssima, malgrat les excepcions que en pugui haver, les quals excepcions poden constituir un interessant tema de discussió, d'erudició i de reflexió. El cas de Dalí, per posar-ne un paradigma força conegut, mostra, al meu parer, que els estímuls més o menys directes de la ciència damunt l'art són més aviat anecdòtics i no afecten pas ni l'especificitat artística ni l'especificitat de l'evolució de l'art. Posem per cas, els surrealistes cercaren el suport de la psicoanàlisi, i, amb tot, la lectura que feren d'aquesta disciplina fou tan primària que més aviat hi era sobrera. Em pregunto —i no afirmo pas— si la lectura feta per Dalí de determinats discursos científics no és també primària i per tant simplement anecdòtica.

De tan lluny és vista la ciència actual pels artistes, que aquests les úniques coses que de debò en copsen són febles ecos d'allò que sembla que és una estranya filosofia segregada per aquella, per la ciència actual.

Un fet demostratiu pel que fa a això és que, per a la gran majoria de no-científics, assistir a les ponències i debats de la trobada a Figueres de científics —René Thom, Margalef, Lansberg, Wagensberg i d'altres— fou com escoltar insòlites dissertacions i intervencions sobre coses incomprensibles dites en un idioma del qual hom només tenia uns coneixements molt rudimentaris. I, talment, els missatges hi arribaven, als receptors que ens ocupen, a manera de suggerències del tot indefinides i indefinibles, per bé que suggerències al cap i a la fi, com es va fer palès per l'actitud i els comentaris que hi havia.

I tals ecos, més o menys suggerents, són necessàriament interpretats diferentment per cadascun dels oients no avesats a la ciència. I suposen, en conseqüència, els únics estímuls que la ciència actual pot produir en l'art, avui.

I per què estimulen aquests ecos de no se sap ben bé què? Doncs senzillament perquè desconcerten, perquè fan trontollar l'enteniment, perquè fan intuir que provenen d'un discurs que somou concepcions inqüestionades.

Tal discurs intuït (que és distint del discurs científic) no té —òbviament— el suport de cap projecte pràctic, de cap objectiu positivista, ni de cap utopia. I en això coincideix, en gran part, amb alguns dels discursos de les pràctiques artístiques. I aquesta pot ésser una de les analogies entre ciència i art.

Una altra possible analogia entre la tasca del científic i la del artista és que l'un i l'altre s'enfronten —per aprofundir-les o per ampliar-les o per superar-les— a unes diguem-ne formulacions o supòsits que en un cas són lleis (les científiques) i en un altre són principis (les normes implícites a les èpoques, tendències i estils artístics).

Tal vegada l'evolució de l'art (històricament i en la biografia de cada artista) i el progrés (al llarg de la història) de la ciència són degusts a aquesta confrontació.

Em penso, d'altra banda, que hi ha una forma de nihilisme que és immanent tant al treball artístic com al científic. És clar que no em refereixo pas a les pseudo-doctrines impregnades de seny o de filosofia d'anar per casa, ni tampoc al nihilisme com a expressió de pessimisme o com a negació, d'una manera extrema, de la possibilitat del coneixement. Aquesta mena de nihilisme, tanmateix, es pot plasmar en art. En art, fins i tot la dogmatització de l'escepticisme (com en certes obres de Duchamp o de Beckett) hi pot adquirir grandesa. En ciència, això seria fora de lloc, per tal com aquesta és bàsicament un mode rigorós i estricte de coneixement.

Em refereixo a l'actitud de l'artista actual —la qual potser és equivalent a la del científic—, l'actitud que ens diu que, en art, només la destrucció pot ésser creativa, i que cal donar cops a dreta i a esquerra —i que cal saber donar-los amb els ulls ben oberts— i que solament allò que aguanti els cops serà bo.

Els mètodes de destrucció de valors artístics existents són els estils artístics creatius moderns, o a l'inrevés, els estils creatius moderns són mètodes de destrucció de valors artístics existents. I no parlo pas de destrucció dins un ordre, sinó de la necessitat de saber-la fer creativa.

Per trobar noves teories científiques cal destruir —o aprofundir-les o sobrepassar-les— les teories existents. I en art és el mateix cas tocant a les normes implícites que hi són inherents en cada moment històric o individual.

Jordi Wagensberg va convocar, aquesta primavera, un seminari amb artistes, poetes i científics, al Col.legi de Filosofia, sobre estímuls de la ciència en l'art. Era una derivació de la trobada de Figures, que també fou una iniciativa seva. A la tardor serà inversament: artistes i poetes convocaran els científics. Val a dir que la tasca d'agitació intel.lectual del científic Wagensberg és literalment digna d'admiració.

Com a aperitiu per al nou col.loqui, presentoací el tema del buidat de sentit a la pràctica de l'art actual, amb un exemple de radicalitat crua: una peça de teatre d'Albert Vidal.

En efecte, **El venedor de gelats** pot ésser ben bé considerada una obra mestra, i no pas només dins el terreny de l'hiperrealisme minimalista teatral, sinó així mateix en el camp del teatre vist en tota la seva àmplia gamma de tendències històriques i contemporànies.

Com és sabut, Vidal, durant el Festival Internacional de Teatre de Sitges, es limità a anar per carrers i places amb un carretó de gelats i a vendre'ls; i en això consistí **El venedor de gelats**, que hi guanyà el premi al millor espectacle de carrer.

I, com és lògic, a causa de la genial simplicitat de l'obra, no gens condimentada, hi ha hagut crítics que s'han quedat amb un peu enlaire i l'han qualificada, negativament, de no res. El fet d'arribar al no-res, però, és a vegades una virtut, en gran part perquè suposa una impugnació a allò d'**encara més difícil!**, que s'ha fet el lema secret i nefast de nombrosos artífexs de la cultura, per als quals l'esperit

que anima els qui fan salts mortals als circs, així com el taylorisme i l'stakhanovisme, són els principals elements ideològics que els impulsen a produir obres.

Contràriament al que opina, per exemple, Joan Anton Benach, penso que Albert Vidal, amb **El venedor de gelats**, ha demostrat que sense emoció, sense complicitat, sense diversió, sense provocació, i àdhuc sense públic, l'acte teatral és factible. I, ben mirat, aquesta no és pas la principal qualitat de la peça de Vidal; és, simplement, una de les deduccions que hom en pot treure, la qual deducció, endemés, és possible de fer-la perfectament sense conèixer l'existència d'**El venedor de gelats**.

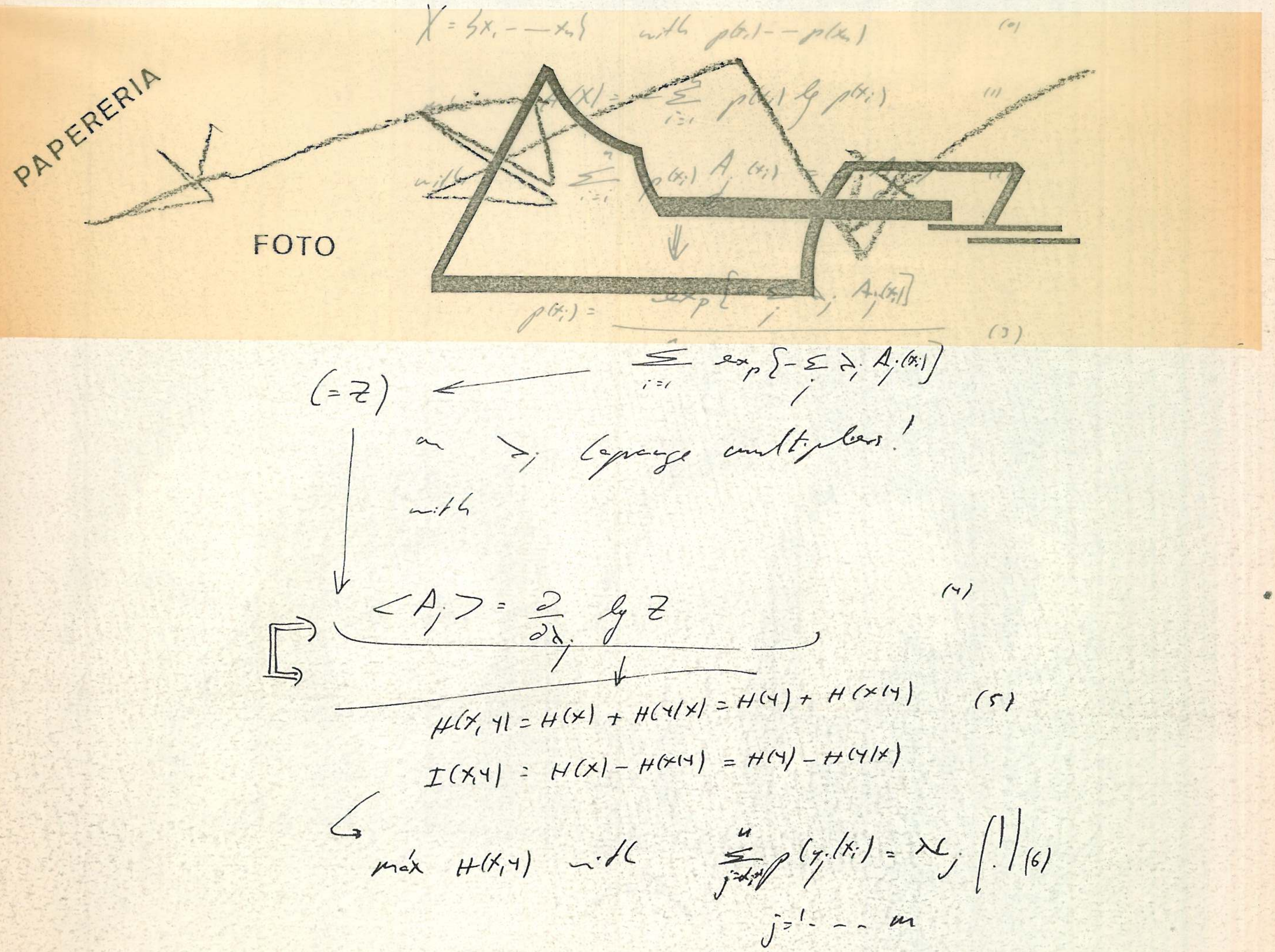
No voler dir res potser equival, segons com, a voler-ho dir tot; i, nogensmenys, hi ha cops en què no voler dir res equival, senzillament —i valgui la redundància—, a no voler dir res. I aquesta és la més engrescadora de les lectures que es poden fer d'**El venedor de gelats**, que se'ns presenta com un refrescant oasi enmig de tanta gent que té tantes coses a dir que les diuen totes malament, amb l'agreujament que són coses que no paguen la pena d'ésser dites.

Ara bé, **El venedor de gelats** no és pas tampoc cap revulsiu contra cap forma de grandiloqüència ni contra res. I, per damunt de tot, és una obra que no pretén cap ni mitja provocació; i aquí és on cou, car tant els autors com el públic, conscientment i inconscientment, allò que pretenen i esperen quasi sempre és la provocació en alguna de les seves variants.

I si **El venedor de gelats** no vol dir res, doncs tampoc no vol dir que —com algú ha afirmat— el teatre és inseparable de la realitat quotidiana. Una magistral i simpàtica posada en escena de l'obvietat i de la tautologia inspiradament elevades a categories teatrals, això em sembla **El venedor de gelats**; i totes les elucubracions que hom hi vulgui afegir seran originades per l'**horror vacui** i per les subsegüents crides a l'ordre, brometes i assenyades teoritzacions que produeixen els espectacles límits com aquest.

Tanmateix, ja sabem que la funció dels intel.lectuals és la d'interpretar-ho tot, la de donar sentit a les coses, fins i tot a aquelles que són admirables precisament per llur absència de sentit.

I que ara els científics en diguin la seva, de tot això de més amunt i del voluntari a-sentit que de vegades emergeix en art.



***Jordi Wagensberg:* Fórmules bàsiques per a un enfrontament entre el formalisme de la màxima entropia i l'aproximació de la informació mútua.**

que anima els qui fan salts mortals als circs, així com el taylorisme i l'stakhanovisme, són els principals elements ideològics que els impulsen a produir obres.

Contràriament al que opina, per exemple, Joan Anton Benach, penso que Albert Vidal, amb **El venedor de gelats**, ha demostrat que sense emoció, sense complicitat, sense diversió, sense provocació, i àdhuc sense públic, l'acte teatral és factible. I, ben mirat, aquesta no és pas la principal qualitat de la peça de Vidal; és, simplement, una de les deduccions que hom en pot treure, la qual deducció, endemés, és possible de fer-la perfectament sense conèixer l'existència d'**El venedor de gelats**.

No voler dir res potser equival, segons com, a voler-ho dir tot; i, nogensmenys, hi ha cops en què no voler dir res equival, senzillament —i valgui la redundància—, a no voler dir res. I aquesta és la més engrescadora de les lectures que es poden fer d'**El venedor de gelats**, que se'ns presenta com un refrescant oasi enmig de tanta gent que té tantes coses a dir que les diuen totes malament, amb l'agreujament que són coses que no paguen la pena d'ésser dites.

Ara bé, **El venedor de gelats** no és pas tampoc cap revulsiu contra cap forma de grandiloqüència ni contra res. I, per damunt de tot, és una obra que no pretén cap ni mitja provocació; i aquí és on cou, car tant els autors com el públic, conscientment i inconscientment, allò que pretenen i esperen quasi sempre és la provocació en alguna de les seves variants.

I si **El venedor de gelats** no vol dir res, doncs tampoc no vol dir que —com algú ha afirmat— el teatre és inseparable de la realitat quotidiana. Una magistral i simpàtica posada en escena de l'obvietat i de la tautologia inspiradament elevades a categories teatrals, això em sembla **El venedor de gelats**; i totes les elucubracions que hom hi vulgui afegir seran originades per l'**horror vacui** i per les subsegüents crides a l'ordre, brometes i assenyades teoritzacions que produeixen els espectacles límits com aquest.

Tanmateix, ja sabem que la funció dels intel.lectuals és la d'interpretar-ho tot, la de donar sentit a les coses, fins i tot a aquelles que són admirables precisament per llur absència de sentit.

I que ara els científics en diguin la seva, de tot això de més amunt i del voluntari a-sentit que de vegades emergeix en art.

$$X = \{x_1 \dots x_n\} \quad \text{with} \quad p(x_1) \dots p(x_n) \qquad (0)$$

$$\text{máx} \quad H(X) = -\sum_{i=1}^{n} p(x_i) \log p(x_i) \qquad (1)$$

$$\text{with} \quad \sum_{i=1}^{n} p(x_i) A_j(x_i) = \langle A_j \rangle \qquad (2)$$

$$\Downarrow$$

$$p(x_i) = \frac{\exp\left[-\sum_j \lambda_j A_j(x_i)\right]}{\sum_{i=1}^{n} \exp\left[-\sum_j \lambda_j A_j(x_i)\right]} \qquad (3)$$

(= Z) ←

on λ_j Lagrange multipliers!

with

$$\langle A_j \rangle = \frac{\partial}{\partial \lambda_j} \log Z \qquad (4)$$

$$H(X,Y) = H(X) + H(Y/X) = H(Y) + H(X/Y) \qquad (5)$$

$$I(X,Y) = H(X) - H(X/Y) = H(Y) - H(Y/X)$$

$$\text{máx} \quad H(X,Y) \quad \text{with} \quad \sum_{j=1}^{n} p(y_j/x_i) = x_j \qquad (6)$$

$$j = 1 \dots m$$

***Jordi Wagensberg:* Fórmules bàsiques per a un enfrontament entre el formalisme de la màxima entropia i l'aproximació de la informació mútua.**

C/ Unió, 13 · Tel. 23 80 96 · Tarragona · Pza. de la Vila, 12 · Tel. 64 02 27 · Torredembarra · Crta. Tarragona Reus, Km. 4 · Tel. 54 37 50 · Centro Comercial

CUCU!
CUCURUTXO
Prat de la Riba 31 tel 314126 Reus

GENESIS P-ORRIDGE

TEMPLE RECORDS

B.M
T.O.P.Y
LONDON
WC1 3XX

TELEPHONE: 01 - 254 2383

GENESIS P — ORRIDGE
Pare de família
(o d'escuma només l'enze)
40° 56'N - - 0° 16'W
28.03.86

Eixuta i feixuga; en aquells dies, tremolosa i polsosa. Moradissa Marxant del camp de Tarragona, el residual verd de la climàtica mediterrània desapareix. El desert — l'atlàntica xafogor— apareix com cal. Tot es configura en tons marrons, coures o bronzes: terra i pols, rostres i llars, fulles i maons

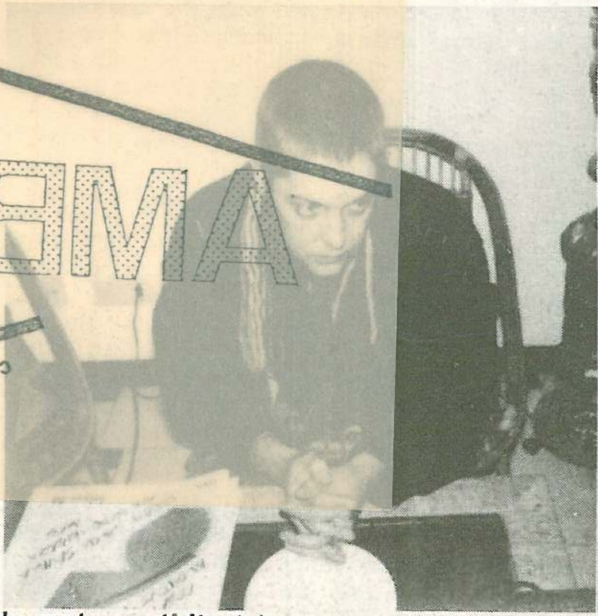
(No, no escrutis l'horitzó perquè, per molts graus que al teu voltant giris —tres—cents seixanta com a màxim — no trobaràs el sanitrós, preat i incolor —encara que creguis blau— element; i el trobaries a faltar si no fos per la teva curta estança: la terra cohibeix, angoixa, extermina i et converteix en part d'ella)

Calanda

Tres, quatre o cinc dies desperta rememorant la famosa i santa mort. Diuen, els encarregats de trasmudar en religiosos els mites pagans, que les percussions recorden la posterior tempesta al «Eli, Eli, lema sabajtani?».

(Ja se sap. La impotència del conqueridor per abo lir les creences del conquerit fa que siguin assimilades i transformades pel que desitja el conquistador)

I totes les vies, i tots els veïns, lívids, violats, morats. Les vestimentes (no sé si escriure vestes) terriblement escurades, enlluernadorament acurades. El mínim detall cuidat al màxim esforç.Però tan extrem que el folklor perd la seva càrrega folklòrica per a convertir—se en mostra de la ritualitat més borda de la religiositat hispana: el cant salmòdic de la saeta —soundtrack de la processó— ¡enregistrat!, brut; l'església —veritable monument kistch —edulcoradament decorada, acolorida de roses, grocs i blancs (si més no el purgatori anhelat); a la capçalera de la processó, les fadrines —cinc, deu o dotze—, futures comares, fellinianament 'romanes', peces de cera bestretes del seu somni de fosques cambres i de camises trepanades, fermament alienades, quasi posseïdores del teresià «Tan alta vida espero...»,porten a les seves verges grapes la hispànica parafernàlia catòlica —claus, llances, esponges, sudaris, creus, cadenes, colomins (!), fuets, caps



(ridículs caps de maniquís assassinats, de sants martiritzats),...—; i, a més, l'orgull de sentir-se calandenc: la vesta musca, el timbal reci, el mocador aguardant els artells sagnants,... i les fosques ulleres de vanitós sicilià, de qui vol no ser fotografiat.

I la tronada, que es pot apreciar en dues visions. Per una part, la unió i la baralla de ritmes pagans en els tambors que esclaten i lluiten per imposar-se a la resta de companys, trencat-los el compàs, acoblant-los a la seva tremolor. Per altra part, la llarga desfilada dels atronadors timbalers marcant tots una sola cadència, seguint la llarga lletania del ja mencionat i llastimós enregistrat, custodiant les pèrfides precintades donzelles amb els únics sagraris de què poden disposar.

I en mig de tot això, una parella amb dues nenes. Dues persones menudes i d'aspecte inequívoc. Ell, multicolors pantalons, samarreta blava amb estrella pintada, cabells curts i grisos —blanquinosos— i llarga i prima cua, de cintes enforcada. Ella, hermosa i breu, nimfa i absent. Genesis i Paula.

Genesis P—Orridge. Constatació de la dicotomia entre l'exposar—se esfereidorament com a artista i el mostrar—se encisadorament com a persona. Dos modus complementaris que disonen per a qui no vol entendre que els dos vessants són una mateixa moneda, que darrera la bestialitat s'amaga la bellesa, que darrera el coratge les petjades resten sensibles i amagades, fossilitzades.

Throbbing Gristle i Psychic TV. Dos monuments a la intolerància i a la tendresa, al nihilisme i a la delicadesa, al lirisme i a la violència, a la intensitat i a l'acritud, al goig i a la sublimació, a la sensibilitat i a l'evasió, a l'aspror i a la dolçor. Dos grups que deambulen —el primer ja finat— des del lirisme més àcrata, amb tota la cruenta càrrega de sons industrials, fins a l'exacerbació mes pròpiament romàntica. Ells dos són, juntament amb Psychi c Youth —el Temple—, una trinitat, no sé si santíssima, però sí tres Persones distintes i un sol Déu verdader.

Genesis P—Orridge, a Calanda, en busca del paganisme més ancestral per exportar—lo a Londres, per revitalitzar la més pagana ritualitat (on aquí s'emmetzina de catòlica pompa i de vana religiositat setmanal), copsa, amb el seu magnètic esguard, la mirada de l'interlocutor sense deixar—li lloc per al dubte i per a la negació, arenga —com qui no vol— perbocant tot allò que desitja explicar, espoliar, arrabassar... Darrera ses pupil.les, un abisme, sug gerent, suggeridor, aclaparador.

(A fi de comptes, un pare)

GENESIS P — ORRIDGE
Pare de família
(o d'escuma només l'enze)
40° 56'N - - 0° 16'W
28.03.86

Eixuta i feixuga; en aquells dies, tremolosa i polsosa. Moradissa Marxant del camp de Tarragona, el residual verd de la climàtica mediterrània desapareix. El desert — l'atlàntica xafogor— apareix com cal. Tot es configura en tons marrons, coures o bronzes: terra i pols, rostres i llars, fulles i maons

(No, no escrutis l'horitzó perquè, per molts graus que al teu voltant giris —tres—cents seixanta com a màxim — no trobaràs el sanitrós, preat i incolor —encara que creguis blau— element; i el trobaries a faltar si no fos per la teva curta estança: la terra cohibeix, angoixa, extermina i et converteix en part d'ella)

Calanda

Tres, quatre o cinc dies desperta rememorant la famosa i santa mort. Diuen, els encarregats de trasmudar en religiosos els mites pagans, que les percussions recorden la posterior tempesta al «Eli, Eli, lema sabajtani?».

(Ja se sap. La impotència del conqueridor per abo lir les creences del conquerit fa que siguin assimilades i transformades pel que desitja el conquistador)

I totes les vies, i tots els veïns, lívids, violats, morats. Les vestimentes (no sé si escriure vestes) terriblement escurades, enlluernadorament acurades. El mínim detall cuidat al màxim esforç.Però tan extrem que el folklor perd la seva càrrega folklòrica per a convertir—se en mostra de la ritualitat més borda de la religiositat hispana: el cant salmòdic de la saeta —soundtrack de la processó— ¡enregistrat!, brut; l'església —veritable monument kistch —edulcoradament decorada, acolorida de roses, grocs i blancs (si més no el purgatori anhelat); a la capçalera de la processó, les fadrines —cinc, deu o dotze—, futures comares, fellinianament 'romanes', peces de cera bestretes del seu somni de fosques cambres i de camises trepanades, fermament alienades, quasi posseïdores del teresià «Tan alta vida espero...»,porten a les seves verges grapes la hispànica parafernàlia catòlica —claus, llances, esponges, sudaris, creus, cadenes, colomins (!), fuets, caps

(ridículs caps de maniquís assassinats, de sants martiritzats),...—; i, a més, l'orgull de sentir-se calandenc: la vesta musca, el timbal reci, el mocador aguardant els artells sagnants,... i les fosques ulleres de vanitós sicilià, de qui vol no ser fotografiat.

I la tronada, que es pot apreciar en dues visions. Per una part, la unió i la baralla de ritmes pagans en els tambors que esclaten i lluiten per imposar-se a la resta de companys, trencat-los el compàs, acoblant-los a la seva tremolor. Per altra part, la llarga desfilada dels atronadors timbalers marcant tots una sola cadència, seguint la llarga lletania del ja mencionat i llastimós enregistrat, custodiant les pèrfides precintades donzelles amb els únics sagraris de què poden disposar.

I en mig de tot això, una parella amb dues nenes. Dues persones menudes i d'aspecte inequívoc. Ell, multicolors pantalons, samarreta blava amb estrella pintada, cabells curts i grisos —blanquinosos— i llarga i prima cua, de cintes enforcada. Ella, hermosa i breu, nimfa i absent. Genesis i Paula.

Genesis P—Orridge. Constatació de la dicotomia entre l'exposar—se esfereidorament com a artista i el mostrar—se encisadorament com a persona. Dos modus complementaris que disonen per a qui no vol entendre que els dos vessants són una mateixa moneda, que darrera la bestialitat s'amaga la bellesa, que darrera el coratge les petjades resten sensibles i amagades, fossilitzades.

Throbbing Gristle i Psychic TV. Dos monuments a la intolerància i a la tendresa, al nihilisme i a la delicadesa, al lirisme i a la violència, a la intensitat i a l'acritud, al goig i a la sublimació, a la sensibilitat i a l'evasió, a l'aspror i a la dolçor. Dos grups que deambulen —el primer ja finat— des del lirisme més àcrata, amb tota la cruenta càrrega de sons industrials, fins a l'exacerbació mes pròpiament romàntica. Ells dos són, juntament amb Psychi c Youth —el Temple—, una trinitat, no sé si santíssima, però sí tres Persones distintes i un sol Déu vertader.

Genesis P—Orridge, a Calanda, en busca del paganisme més ancestral per exportar—lo a Londres, per revitalitzar la més pagana ritualitat (on aquí s'emmetzina de catòlica pompa i de vana religiositat setmanal), copsa, amb el seu magnètic esguard, la mirada de l'interlocutor sense deixar—li lloc per al dubte i per a la negació, arenga —com qui no vol— perbocant tot allò que desitja explicar, espoliar, arrabassar... Darrera ses pupil.les, un abisme, sug gerent, suggeridor, aclaparador.

(A fi de comptes, un pare)

Fenici— Quina és la situació actual del grup, és a dir, per quina etapa esteu? Teniu alguna evolució premeditada?

G.P.Orridge— A què et refereixes? Perquè Psychic TV abraça dues coses: hi ha la part dels discos, la part de la música, i després hi ha la part del ritual, la part del temple,. o sigui, de la joventut psíquica, del Psychic Youth.

F — Podríem parlar d'una cosa i després de l'altra. Per exemple, del temple, i de pas aclarim aquest aspecte.

G.P.— Bé, em sembla que no aclarirem res. És impossible fer que el sistema? Aclareixi res. Com més ho intentes, més costa tenir èxit.

F— Però amb això et deus referir a no aclarir res com a punt final. Però els camins per arribar a aquest «no aclariment» els mitjans que s'utilitzen, sí que han de tenir una evolució mínima, un cert interès, ja sigui en vídeo, ja sigui en la imatge que tu donis.

G.P. —El problema és que quan tenim un bon projecte, només pot ser realitzat en un període de temps molt llarg, durant anys, i per això vam crear el temple. Es un projecte que només pot ser acabat al final de les vides de tots els que estan implicats. És la totalitat de les coses fetes per la gent, al llarg de les seves existències.

Això es el que és en el fons.

L'objectiu principal és ser el vehicle per donar facilitats a la gent per fer el que farien igualment: escriptors, pintors, músics, creadors de vídeos... Però no necessàriament aquest tipus de gent, també gent del carrer que volen expre ssar—se

però que normalment no tenen l'oportunitat de fer—ho. Aquesta és la raó per la qual ho vam fer: gent normal i corrent l'utilitzen per fer coses que si nó no podrien fer, i es veuen posats en un ritual que és molt diferent del de les esglésies com la catòlica: és l'expressió d'una necessitat bàsica de l'home. Hi ha gent que vol barrejar la màgia amb la tecnologia i la vida moderna, sense cap idea de Déu o de mística. Pensem que hi ha formes d'entrenar el cos i el cerebre per fer que les coses passin i que no tinguin res a veure amb l'exterior de l'individu, està tot creat a l'interior d'aquest individu. I això és una cosa que fou robada fa temps per gent com l'església catòlica, l'aristocràcia els homes de negocis i els polítics. Ho van robar perquè era la font del poder de l'individu. És per això pel que volem tornar a aquests rituals, que els volem tornar a aprendre.

Quan s'han entès aquestes idees és quan es fa necessari publicar revistes i llibres, enregistrar discs i vídeos perquè aquestes idees puguin arribar a una altra gent i que aquesta altra gent pugui també començar a intentar entendre—les. Es per això que ho fem. Intentem buscar la manera d'uitilitzar concerts de rock, publicacions i vídeos per aconseguir que la gent comuniqui les seves sensacions, les seves experiències. La música en si mateixa no és gaire important: tant fa que sigui molt normal o que sigui molt radical. L'important és fer sentir a la gent, i això és el que estem començant a aconseguir. Vam fer dos concerts a Anglaterra fa dues setmanes, i al públic podies veure homes fent l'amor amb homes, dones fent l'amor amb dos homes, homes i dones masturbant—se... Va ser increïble!. Ens agrada que passi això i voldríem convertir aquest tipus de ritual en concentracions massives de gent en les quals cadascú fos lliure de fer allò que volgués, espontàniament. A Anglaterra és això el que necessitem: no hi ha cap manera d'expressar els sentiments si no és barallant—se a un camp de futbol.

F— S'han perdut tots els rituals antics?

G.P.— Sí, només quedaven els de Stonehengen, i fins i tot aquestos van estar prohibits pel Govern ja que la gent jove començava a anar—hi per a lliberar aquesta energia. Va ser molt fort: donaven cops a tothom i fins i tot pegaven a la canalla. Molta d'aquella gent ve ara als nostres concerts.

F— No perden els discs molta part del ritual de les actuacions en directe?

G.P.— Bé, la música va néixer en realitat com una mena de suport per als rituals, i això és el que oblida molta gent: que encara que tu estiguis en un concert de Wham!, per exemple, o dels Dire Straits, el que estàs contemplant són les restes dels primers rituals. Quan vam decidir fer música va ser perqu'e ens vám adonar que existia aquesta estructura i que no estava pas explotada de la forma que preteníem nosaltres, i volíem veure si podia tornar a ser el mateix.

I qualsevulla cosa que inclogui freqüències i ritmes és, en realitat, música ritual. Molta gent la utilitza encara que no l'entén. Nosaltres la concebim com músical ritual, no com a simple entreteniment, i volem p erdre'ns en ella, encara que només sigui una cançó, i aquest és el nostre objectiu principal al composar. No es pot diferenciar entre música ritual i música que no ho sigui, ja que totes van més enllà del so, totes poden traspassar la pell de qui la sent. De fet, moltes de les nostres cançons consisteixen en tres o quatre tocant la percussió amb ritmes simples i poc volum i una sèrie de frasses repetides a tot això li diem cançons. I tot el que toquem pot durar cinc minuts o quaranta minuts, les cançons són circulars.Toquem tot un concert com si fos una sola cançó. Només comencem a tocar i continuem fins que tothom es troba perdut dins de la cançó, fins que tothom s'oblida de tot el que l'envolta. Això és tot el que passa: el públic i nosaltres fent l'amor junts. Després podem fer sortir la gent i encara continuaran fora, ja no ens necessiten per a res. El que ens agradaria fer ara és això,una mena de reunió anàrquica un cop a l'any, a Londres, sense dogmes, sense cap tipus de control. Però això, és clar, costaria molt de ser permés pel Govern a Anglaterra. Coneixen molt millor del que la gent es pensa el poder de la reunió i el poder del sexe, i quan aquestes coses comencen a ser populars és quan ells utilitzen la violència, com a Stonehenge. L'única raó què això continuï és que està camuflat com a catòlic.

F— Per tot el que estàs dient em sembla que no estàs gaire interessat per la música, que t'interessen molt més altres aspectes.

G.P.— M'interessa l'efecte que les coses tenen sobre la gent. La música és només un missatge. De vegades el que fem a l'escenari és molt musical, però no té importància.

F— Qui escriu les lletres de Psychic TV?

G.P.— Principalment l'Alex i jo.

F— Té l'Alex estudis musicals?

G.P.— És essencialment un autodidacte. Es va interessar per Sk'rabin, el músic soviètic, i va decidir aprendre a llegir música. Després va estar un any aprenent a tocar el piano, i podia tocar peces d'autors clàssics. També va aprendre a tocar el violí, però després ho va deixar perquè va perdre l'interès.

F— Deixant de banda la música, m'agradaria que ens parlessis de quines han estat les teves influències filosòfiques, gent con Alistair Crowley o Charles Mason.

G.P.— Res d'en Charles Manson. És només un exemple de la paranoia de la societat americana. Manson utilitza l'esquizofrènia per expressar la paranoia de la seva societat, i ell mateix s'ha tornat paranoic.

Crowley és molt més interessant: s'ha dedicat a buscar antics documents que parlen de la màgia i a traduir—los i publicar—los. Personalment no és gaire agradable. Era un típic anglès de classe alta que no havia de treballar per viure, era groller i cruel, però va tenir la valentia de declarar al món que pensava dedicar la seva vida a la màgia, que volia viure dintre de la màgia. Aquesta és l'única influència seva sobre mi. L'únic punt de la seva vida que m'agradaria imitar.

El filòsof en el qual estic veritablement interessat és en Osian Osman Spare. Era un artista gràfic brillant, però a partir dels vint—i—tants es va tancar en un petit pis i es va dedicar a viure la seva pròpia concepció de la màgia, i en el seu nou sistema ritual, bassat en la visualització i l'orgasme, que nosaltres practiquem ara.

Estem també interessats en el concepte de control de William Burroughs (encara que no el considero un escriptor gaire bo) la idea del control propi, que ningú no et pot controlar. Cadascuna de les nostres cançons té un missatge amagat, i s'ha d'estar molt posat dins al temple per entendre—les. És per això que ens preocupen molt més les lletres que la música. Els més importants són les paraules i els ritmes.

F— Respecta a això he llegit que els fullets que publiqueu estan escrits no per a que la gent els cregui, sinó per tot el contrari.

G.P.— No és exactament això. El que nosaltres volem és que la gent no ens copii, que no es vegi obligada a fer el que nosaltres fem, sinó més aviat que facin allò que vulguin fer. Estem en contra dels conceptes i mètodes tradicionals d'ensenyament, del dividir el coneixement en assignatures i que tot allò que no pugi ser inclòs en cap quedi senzillament oblidat. El que nosaltres volem és aconseguir integrar—ho tot i que l'individu es trobi a si mateix i es pugui controlar a si mateix. Però aconseguir això s'han de suggerir mètodes a la gent, mètodes que t'han de resultat útils a tu mateix, i això no vol dir que ells tinguin l'obligació de seguir els mateixos camins: no esperem que la gent segueixi aquesta mena de consells, només han de servir de punt de partida fins que cadascú trobi el seu propi sistema. No volem milers de persones perseguint—nos i demanant—nos respostes. No tenim respostes, no els podem donar respostes, no estem interessats en respostes, el concepte de resposta és totalment contrari a tot allò que fem.

F— Vosaltres vau entrar en contacte amb la CBS i amb la WEA, i vau firmar un contracte bastant milionari. Pots explicar què va passar amb aquell contracte?

G.P.— El nostre contracte va ser un cas similar al d'aquest nou grup, sic sic Sputnik. Era un contracte per a un milió de lliures, que ens havien de pagar pels nostres elepés dels següents cinc anys: 50.000 pel primer, 100.000 pel segon, 150.000 pel tercer, etc. Però nosaltres havíen de pagar la gravació, els vídeos i tot això. El resultat va ser que amb el primer LP vam perdre diners.

F— Quines han estat les teves influències musicals?

G.P.— M'agrada Velvet Underground, The Electric Prunes, les primeres cançons dels Rolling Stones. En general, grups dels anys seixanta, The Incredible String Band... No sé, realment m'agrada tot.

F— I que opines del retorn de la Psicodèlia?

G.P.— No estic gaire d'acord. La paraula vol dir expansió mental, però desgraciadament està mal interpretada. Nosaltres volem aplicar aquesta idea d'expansió mental a les noves tècniques, com les computadores o el vídeo. La ge nt ara se n'adona que ha rebutjat massa quan ha rebutjat l'art dels anys seixanta. la idea de trobar noves formes, d'expressar els teus sentiments i els teus pensaments; aquest era el missatge fonamental dels seixanta. Aquesta gent té una visió molt tancada, molt pessimista del món, i el que sempre hem necessitat és una mentalitat oberta. Però el problema és que moltes de les idees de moviments subversius actuals vénen de la psicodèlia dels seixanta: el moviment gay, el moviment del blakc power,...

F— Al camp del vídeo, quin és el vostre treball, i més concretament la vostra relació amb Derek Jarman?

G.P.— Coneixem a molts dels artistes de vídeo que treballen a Londres. Ells coneixen el nostre treball i nosaltres agafem peces de pel.lícules seves. Un vídeo és un treball que fem entre molta gent. La gent que ve als nostres concerts provablement no anirien a veure una pel.lícula d'en Derek Jarman, però després de veure fragments en els nostres concerts, possiblement sí que hi aniran. D'aquesta forma també eduquem els seus gustos. El mateix fem amb escriptors. La majoria de la gent ja no llegeix llibres. És en realitat una mena d' Universitat, d' Universitat antiga, i em sembla que aquesta hauria de ser la tasca de qualsevol que tingui el privilegi d'estar dalt un escenari, com nosaltres, o a qualsevol altre lloc públic. Si 2000 persones et van a veure hauries de donar–los alguna cosa a canvi, alguna informació, llocs on anar, que no marxin amb les mans buides, així es tracta d'un intercanvi molt més just. Quan sóc dalt l'escenari em sembla molt incòmode sentir que jo sóc «aquí» i que el públic és «allà» i tracto que això no passi: baixo abaix o faig pujar gent, és força difícil trobar aquest equilibri, és una situació dolenta.

F—Com distribuïu els vostres discs?

G.P.— Es venen a Alemanya, a Holanda, ara comencem al Japó... Espanya És molt difícil, perquè tots els que tracten amb discs són lladres.

A. Mateu Biosca.

F.— Com us va el mercat als Estats Units?

GP.— És molt difícil de saber; posen els nostres discos a al ràdio i a les universitats sovintment; la distribució, en aquest moment, és principalment d'importació. Ara parlem amb gent d'Amèrica per intentar d'aconseguir que es fabriquin els discos allí. Esperem que a final d'any tinguem una xarxa de cases de discos i ditribuïdors per tot el món, llavors potser serà més fàcil comprar—los, també estem fent discos d'altra gent és important assegurar que sigui eficient. També estem intentant montar una companyia per publicar llibres així en podríem editar més... i volem comprar computadores per a que puguem ser tan eficients i independents com sigui possible. M'agrada la idea de combinar una manera de pensar que és totalment instintiva amb un sistema força eficaç.

F.— Què significà el símbol de la creu sagrada?.

GD.— Tots els bons símbols resulten impossibles de definir però funcionen per instint, a nivell intuitiu i subconscient. Volem que, al menys, acabi com a un símbol per a tothom. Un símbol que indica la rebelió i recorda com pensar i com viure. La gent no ha de firmar cap manifest per a que se senti còmode amb ell; volem que sigui l'únic símbol que estigui apartat de tots els altres, que no necessiti un manifest però que la gent el conegui, que la faci sentir bé quan el vegi.

El senyal del proscrit, de la persona que no cap en la societat. És un anti—símbol però que funciona com a símbol.

F.— Amb vosaltres hi ha més violència que amb altres grups?.

GP.— Hem tocat a Japó, Alemanya, Suècia, França, Suïssa, Itàlia, a la major part de Gran Bretanya, Amèrica, Islàndia, Noruega, Dinamarca, Finlàndia,.... á tot arreu; mai hem tingut cap baralla ni violència... El que diuen sempre els promotors... Per exemple, al Hammersmith Palais de Londres havia quatre mil persones durant nou hores, dins un edifici molt càlid, no hi va haver cap baralla, cap discussió sobre una cervesa. El promotor va dir després que mai havia estat en un concert de rock tan tranquil.

És possible que es confongui la intensitat amb la violència.

polaroids Francesc Vidal

L'ART

TODO TIPO DE ACCESORIOS
PARA EL MONTAJE
DE EXPOSICIONES

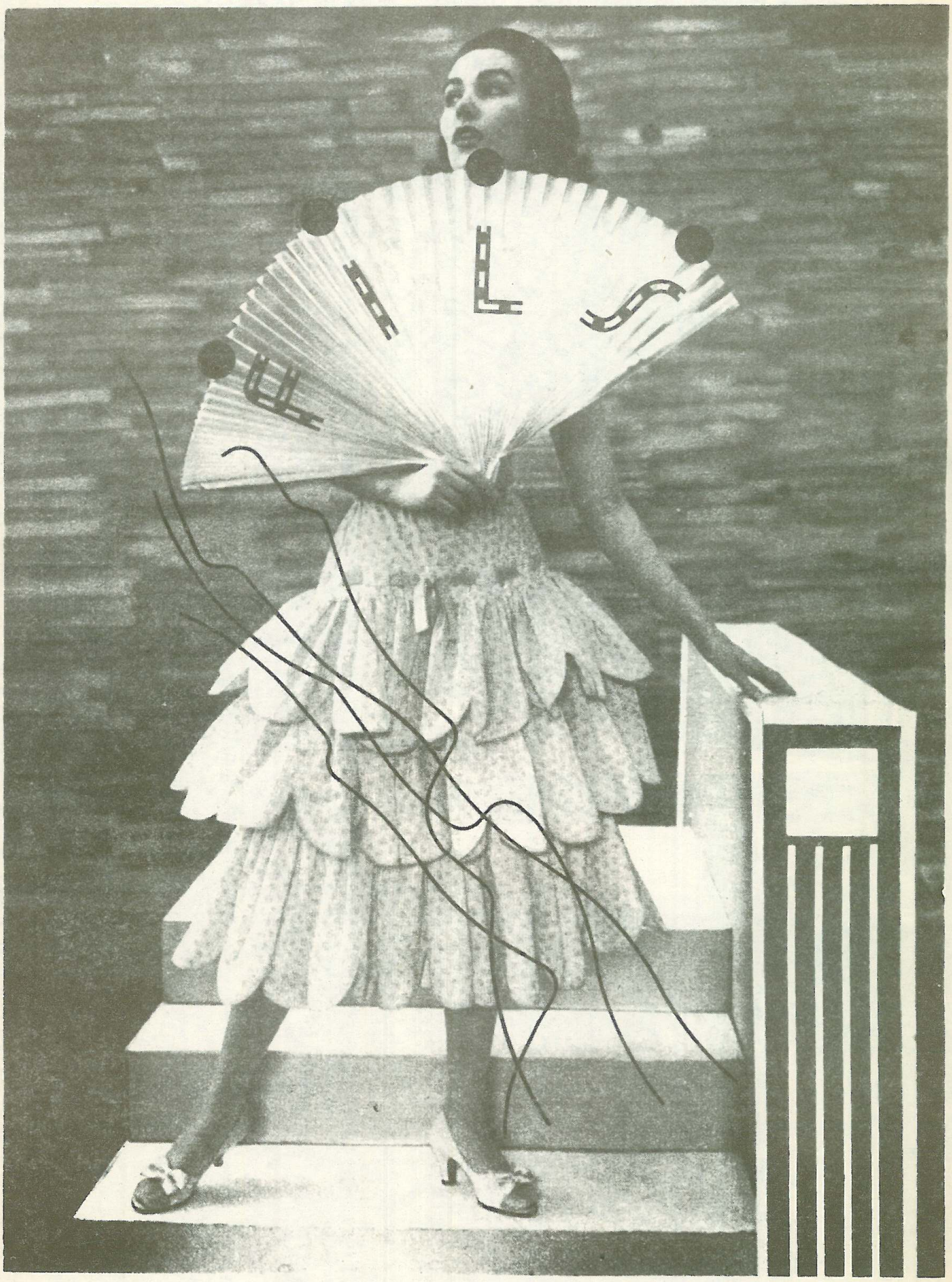
DISEÑO Y
FABRICACION
PERFILES DE
ALUMINIO
PARA
ENMARCA-
CION

COMERÇ, 27 - TEL. 319 41 08
08003 BARCELONA

MATERIAL ESPECIAL
(LIBRE DE ACIDO)
PARA COLECCIONES,
MUSEOS Y RESTAURACION

FRANCESC GUITART

Geny Bayona —maig 1986—



Prat de la Riba, 3 REUS Tel: (977) 314718

COMERÇ AL DETALL D'ARTICLES DELS ANOMENATS DE MERCERIA I PAQUETERIA, COM FILS, CINTES, GALONS, CORDONS, TRENYELLES, QUALSEVULLA QUE SIGUI LA SEVA PRESENTACIÓ I MATÈRIA DE QUÈ ESTIGUIN FABRICATS: ENTRODOSOS, BLONDES, VELS, RANDES, TIRES BRODADES I SIMILARS; ARTICLES PER A LA COSTURA, CONFECCIÓ I LABORS, GÈNERES DE PUNT, MOCADORS I BUFANDES CONFECCIONADES EN SÈRIE, CORBATES ORDINÀRIES, GUANTS I SIMILARS, PECES DE CORSETERIA, CINTURONS, TIRANTS, LLIGUES, BOTONS I VANOS; APLICACIONS DE PELLETERIA I SIMILARS I TOTA CLASSE DE FORNITURES I ARTICLES PER AL GUARNIMENT DEL VESTIT I PENTINAT EN ELS QUALS NO ENTRIN METALLS PRECIOSOS.

MUDANCES
Més Dansa que mai!!!

Isabel Olesti

Ens posem a xerrar entre classe i classe, davant d'un cafè i d'un casset que a la meitat li han fallat les piles i ens ha deixat penjades..

L'Àngels té aquella mena de mirar que et xucla i una energia tan forta que de vegades em recorda un cicló.

La seva història, per si no en sabeu res, podria portar aquet títol: «La força de ballar».

Vam veure el seu últim espectacle, que és el primer del nou grup Mundances, a Tàrrega, el Setembre passat i dins la Fira de Teatre al carrer.

Era l'estrena de l'espectacle dit també MUDANCES.

Ens van tenir fins les sis de la matinada a l'Ateneu, xerrant i prenent cafès per fer—nos passar la son. Però quan finalment van obrir la porta del teatre i Mudances va començar a passar pels nostres ulls, a la sala es va notar una mena de calor i d'exitació que anava pujant i et feia aixecar el cul de la cadira.

Quan l'últim plat va acabar de sonar (és una incògnita que no us desvetllaré, ho heu de veure) ens ho havíem passat tan bé, que allò va ser una explosió.

La coreografia era de l'Àngels Margarit.

Àngels, com se't va ocórrer això de ballar?

—Vaig començar a ballar com una activitat més que fas de petit a l'escola de Marta Mos, al meu poble, Terrassa. Però jo em pensava que ballaria tot el dia i a més m'ensenyarien les matemàtiques, dibuix... i em vaig prendre una gran decepció quan només es ballava dues hores setmanals.

Veia que el cos, a vegades m'anava més depressa que el cap... Després m'ho v aig prendre més seriosament i vaig anar a Barcelona, a l'Institut del Teatre, després a Nova York, a França, Londres, però sempre temporades curtes.

Així tu ho tenies clar que et volies quedar aquí?

Mira, per a mi la Dansa, és allò que et lliga a la vida aleshores no és una cosa que he de buscar en un lloc del món, sinó que és el meu medi d'expressió.

Encara que m'interesen molt certs coreògrafs americans.

Als divuit anys, sentia que no em podien posar unes normes, volia interpretar el que em passava a mi. Vaig estar dos anys al Ballet Contemporani De Barcelona i com no m'interessava vaig passar a Heura, formada per companyes de l'Institut del Teatre.

Jo volia quedar—me aquí, creia que hi havien moltes coses a dir,

—Pel que em dius sembla que et costi molt interpretar, i que el que tens clar és que vols ballar el que tu crees.

Sí i no ara potser sí, en aquella època jo volia interpretar coses de gent que vivia en comú amb mi, a Amèrica hagués interpretat les vivències d'aquella gent i això m'interessava.

Però jo si que voldria interpretar coses d'altres coreògrafs, perquè són les coses que a un mateix no se li acudeixen i a més saps que diu aquella persona. Quan algú et fa ballar una cosa seva, t'està donant un secret... **Com va ser per a tu l'experiència amb HEURA?** Molt important, vam aprendre molt, crec que gairebé i tot va ser positiu. Les coreografies eren col.lectives, unes més que altres, depenia de les propostes. La manera de funcionar era molt anàrquica. Durant sis anys vam ser com una gran família, i sempre la mateixa gent, quan va ser la desbandada i va canviar de gent, va perdre identitat i HEURA es va acabar.

Però HEURA va ser pionera de moltíssimes coses, ens van ajudar molt poc i en canvi vam guanyar molts premis. Fa poc vaig llegir a una revista francesa que parlaven de les catalanes que havien guanyat el Primer Premi de coreografia coreògrafes l'any 79 a Bagnolet. Guanyar aquest premi a França és molt important i aquí no ens van fer ni cas.

A HEURA vam ser més romàntics que pràctics, però al final gairebé totes vam optar per tencar aquella etapa sense aprofitar—ne el nom.

Cinc de les que vareu ser HEURA ara sou MUDANCES, quina relació hi ha?

Jo tinc un procés claríssim del què m'ha anat interessant a nivell de coreografies.

Hi ha coses en comú en totes. Per exemple acaben no en una cosa forta, sinó en coses hipnòtiques... Sons, imatges...

En «Temps al biaix» (HEURA), en les pilotes que giraven.

«Duna» (Primer premi Tòrtola València 1983) en el so de la sorra. «Mudances» amb els plats...

Què és MUDANCES?

MUDANCES és una acumulació de coreografies que motivades per estats d'ànim determinats provoquen diferents inèrcies i dinàmiques que s'ordenen en contraposició unes amb les altres. La base de lectura és la composició . L'ordenació espaial i rítmica de moviments i/o o objectes.

Aquesta és la síntesi de MUDANCES. Busco un moviment particular, amb una càrrega determinada d'emotivitat, efectivitat, etc. M'interessa economitzar moviments i la relació de les persones que els ballen, buscant una lectura global, cada peça té una entitat pròpia i es tanca sobre si mateixa.

MUDANCES té tres parts, cada una significa un canvi d'energia, d'estat. L'escenografia és un sofà i un fons blanc on es projecten diapositives.

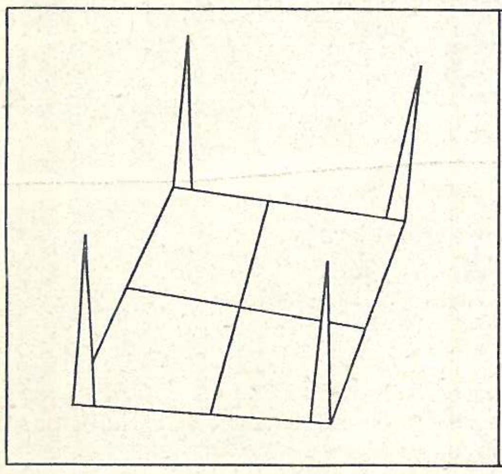
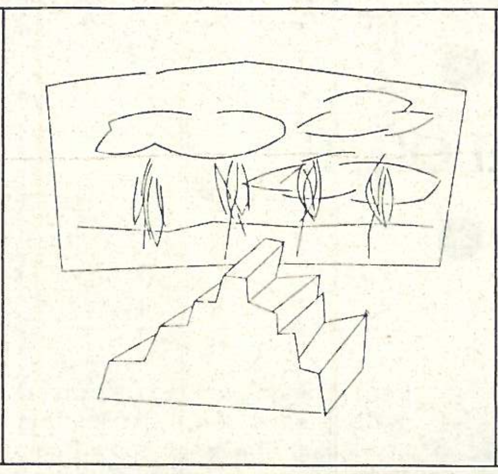
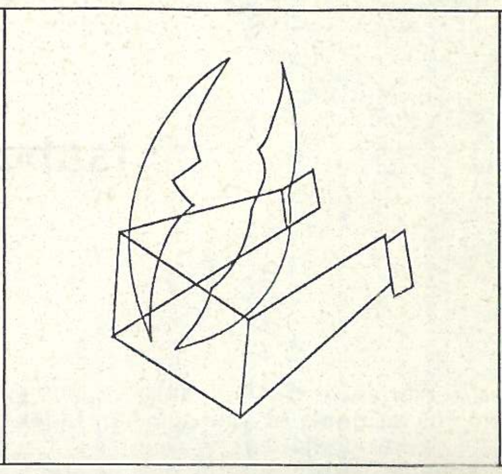
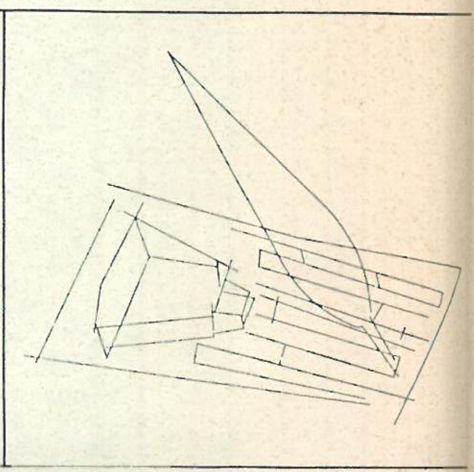
Les seqüències de diapositives són un canvi de ritme que dóna punts de referència suggerents a l'espectacle, li dóna una narració en vinyetes, en blocs, es llegeix entre línies...

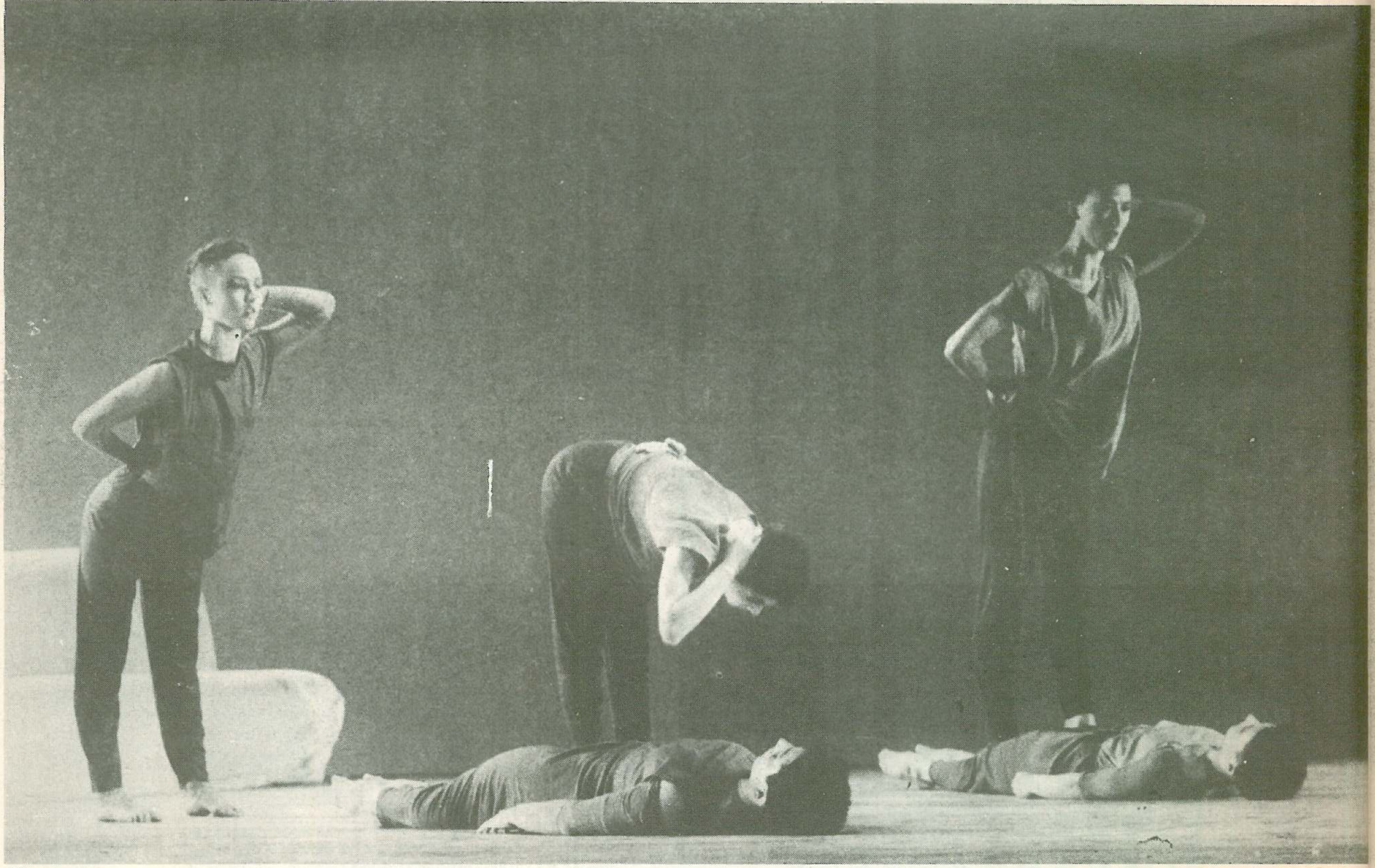
El resultat final de MUDANCES no és que la gent vagi a veure dansa, sinó emportar—te'ls a algun lloc, donar—los—hi un sentiment, una sensació en general, els passos són de més a més.

Quin procés de treball teniu partiu d'un moviment, de la música, hi ha un guió previ?

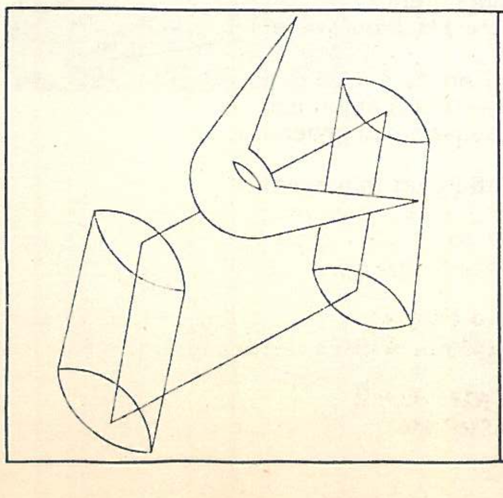
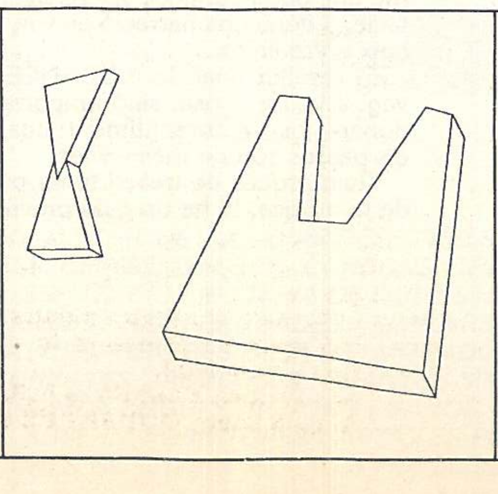
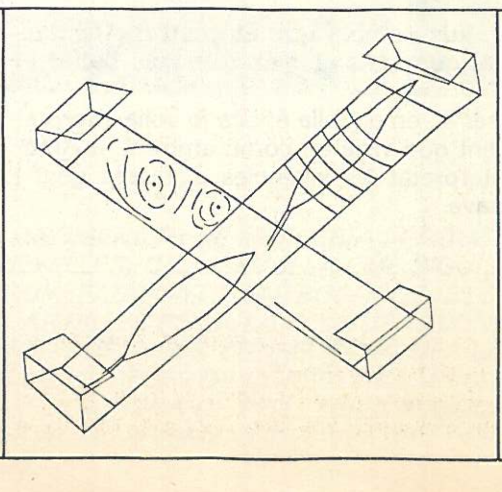
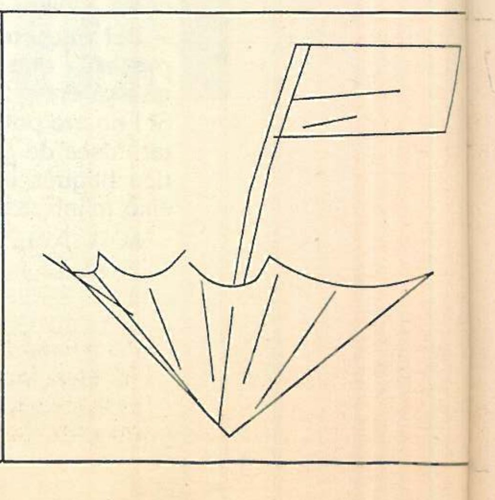
D

Assumpta Arqués.
Carme Vidal,
Àngels Margarit,
Pilar Maese,
Remei Barderi.



Mudances

Deixes improvitzar col.laborar a la gent que treballa amb tu?

El treball de MUDANCES té molt poc d'improvització. Va ser molt dur.Jo pensava combinacions determinades sobre un paper durant hores, després ho provavem moltes hores més

Sort que la gent que ballava va ser absolutament aficaç. El treball de coreografia és el 50%, només pots veure—ho al provar—ho amb els ballarins.

Per altra banda, elles havien d' adaptar—se a moviments determinats, diferents a les qualitats de gestos que elles tenien. Són cinc persones sentint de diversa manera una mateixa peça, però transmetent una sola cosa.

—Val a dir que MUDANCES a part de l'Àngels és també Assumpta Arqués, Carme Vidal, Pilar Maese, Remei Barderi . I realment el grup és molt compacte. MUDANCES no et produeix el caos que a vegades et donen certs espectacles amb maneres d'expressar—se tant discordants. Totes tenen una forma de ballar molt neta, no hi sobra res, que és el resultat que dóna MUDANCES.

L'Àngels continua parlant i ... i obre uns ulls com a taronges es va engrescant...

MUDANCES es va estrenar el vuit de Setembre a Tàrrega. On heu actuat més?

A Londres a «l'Homenatge a Barcelona» (que no va ser una cosa sortida d'aquí, ens van triar ells mateixos). Després a França, a Madrid i per aquí a Catalunya. Ara anem a Itàlia, al Festival de San Arcàngelo, que és molt important per a nosaltres.

A Barcelona, a finals de Juny, al Teatre de la Caritat. També és provable que anem a Tarragona el vuit d'Agost.

Projectes...

Mira, si em donessin una beca me n'aniria a l'estranger, l'he demanada quatre vegades a Madrid i res. Però sempre tornaria.

Ganes de començar una altre cosa n'hi ha, però com que el panorama de la dansa no és molt brillant i no hi ha diners, de moment ballem MUDANCES.

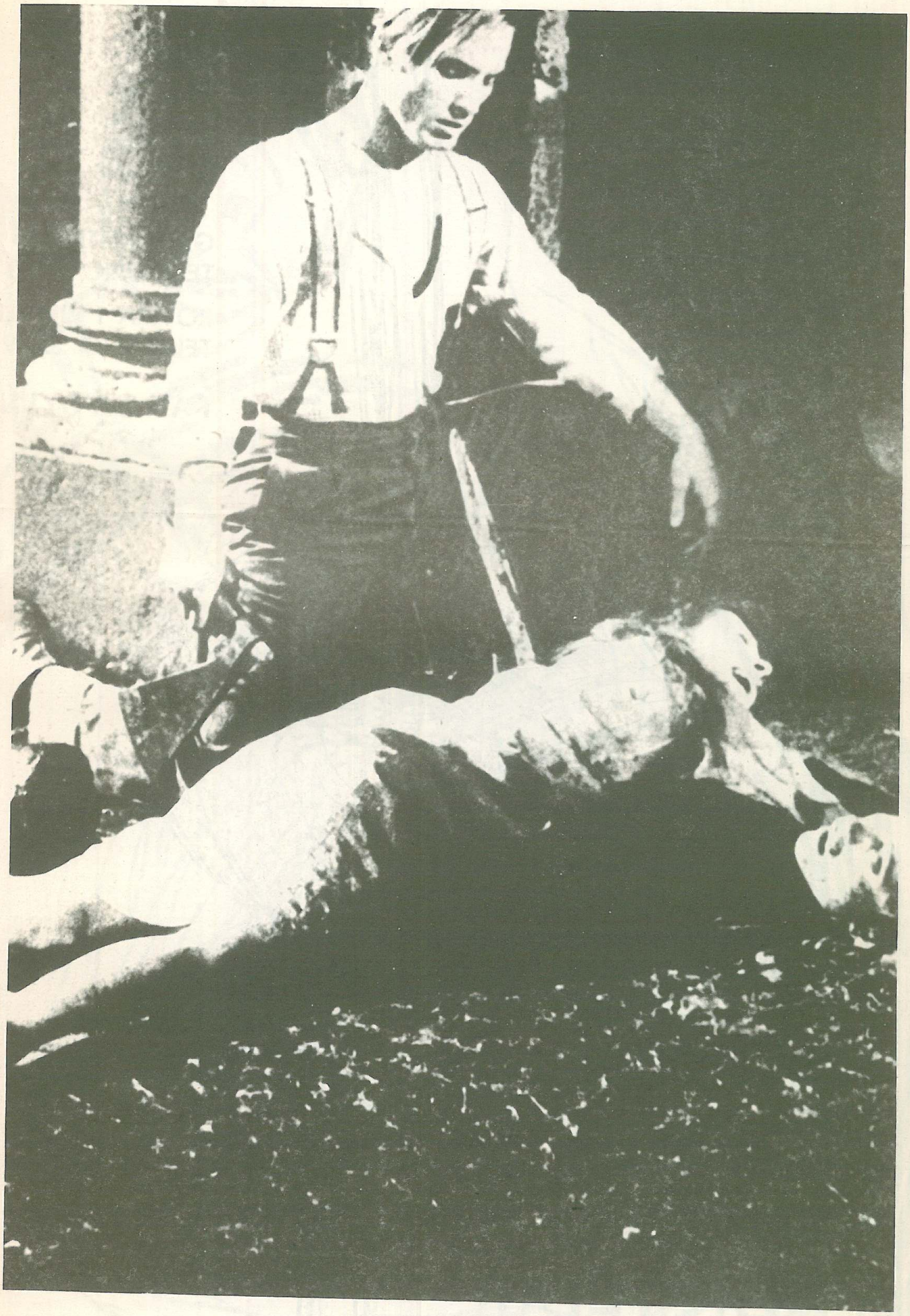
Que et van semblar els treballs de dansa subvencionats per la Generalitat que es van presentar a Terrassa?

Primer queixar—me que es fes a Terrassa i encara no s'hagi fet a Barcelona. Hi ha pendent una promesa d'estrena aquí...

A nivell creatiu i de la gent està bé, el que m'agradaria és que la gent sintetitzés més a les coreografies, de vegades hi veig palla. Potser sóc massa austera, però m'agradaria que les coses fossin més netes, més clares...

—Torna a ser l'hora d'entrar a classe.
L'Àngels es remou a la cadira... Farem tard. Ho deixem aquí.
Ara us toca a vosaltres bellugar—vos!!!
Aneu a veure MUDANCES i opineu.

REGALS REGALS REGALS REGALS REGALS REGALS REGALS REGALS



«Blood for Dracula» Paul Morrissey / Andy Warhol

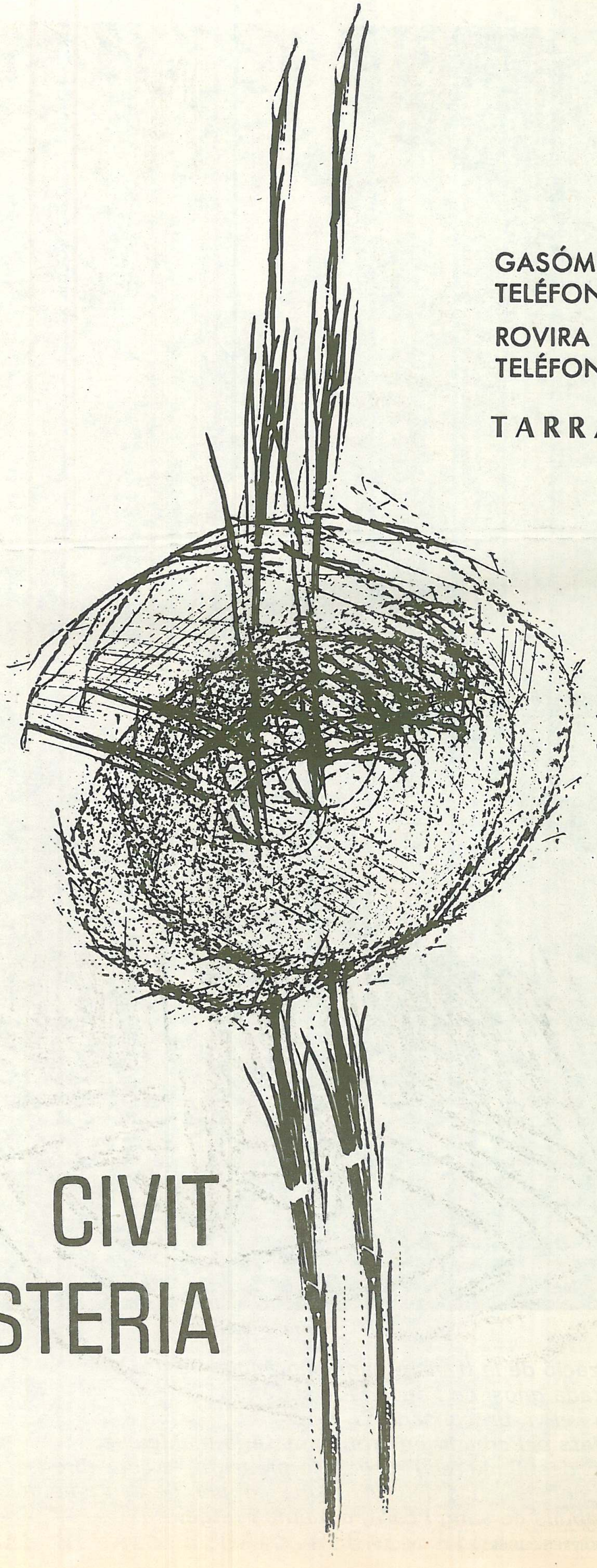
Trivialització de la transmutada subtància.
Degenerada gnosi de l'eucarístic sistema.
L'hòstia i el vi, preconsagrats,
trasmudats pel creient en eròtica matèria mal.leable.
Del prec, destillada (els) sorgeix la pressura de concebre
la primigènia creença de l'anagògica còpula, de contemplació mística,
entre embulls de sang i carn, d'ànima i fetge.

ALEX KUPPENHEIMER

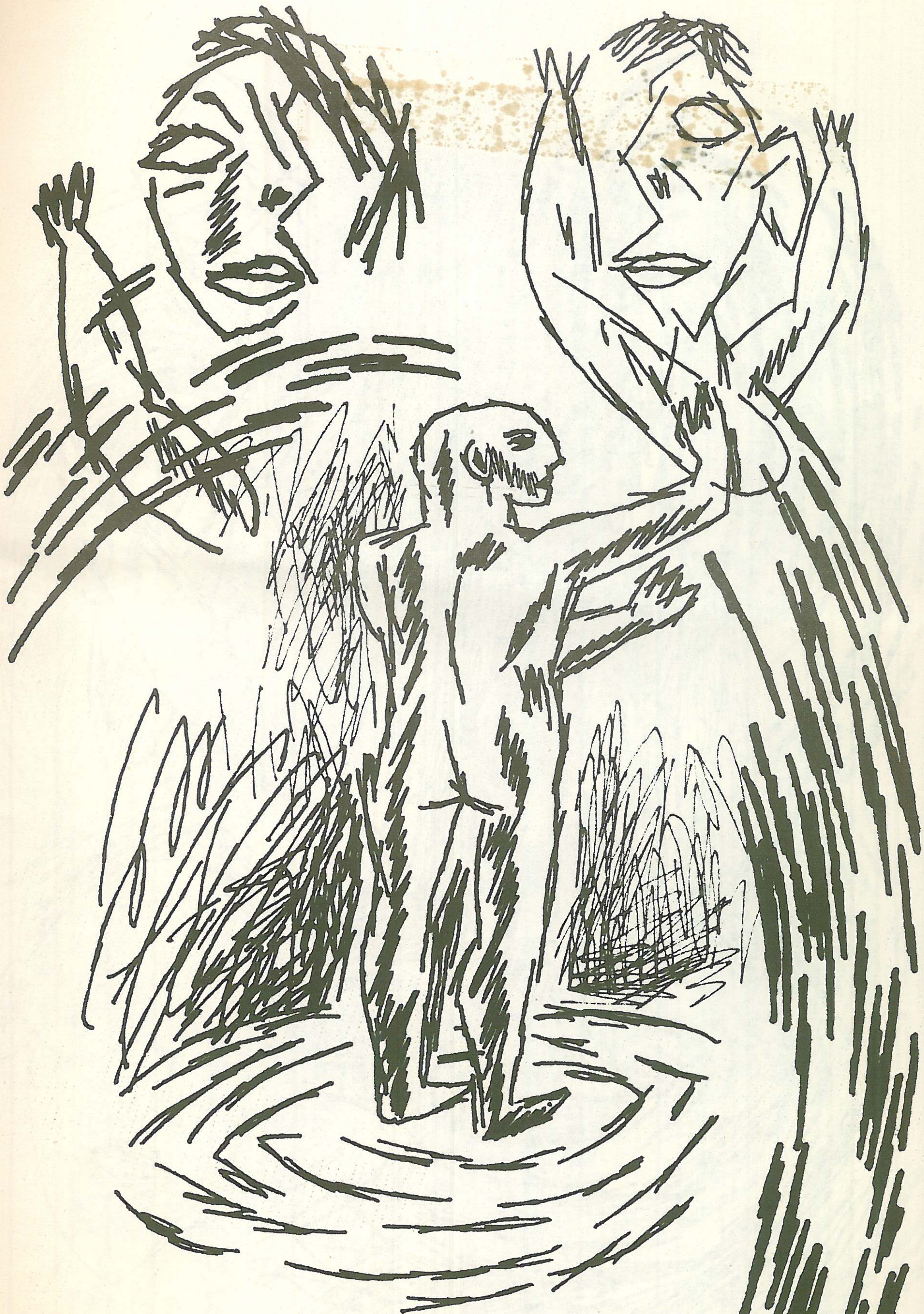
GASÓMETRE, 4
TELÉFONO 210018

ROVIRA I VIRGILI, 32
TELÉFONO 220975

TARRAGONA



CIVIT
FLORISTERIA



Steva Terrades

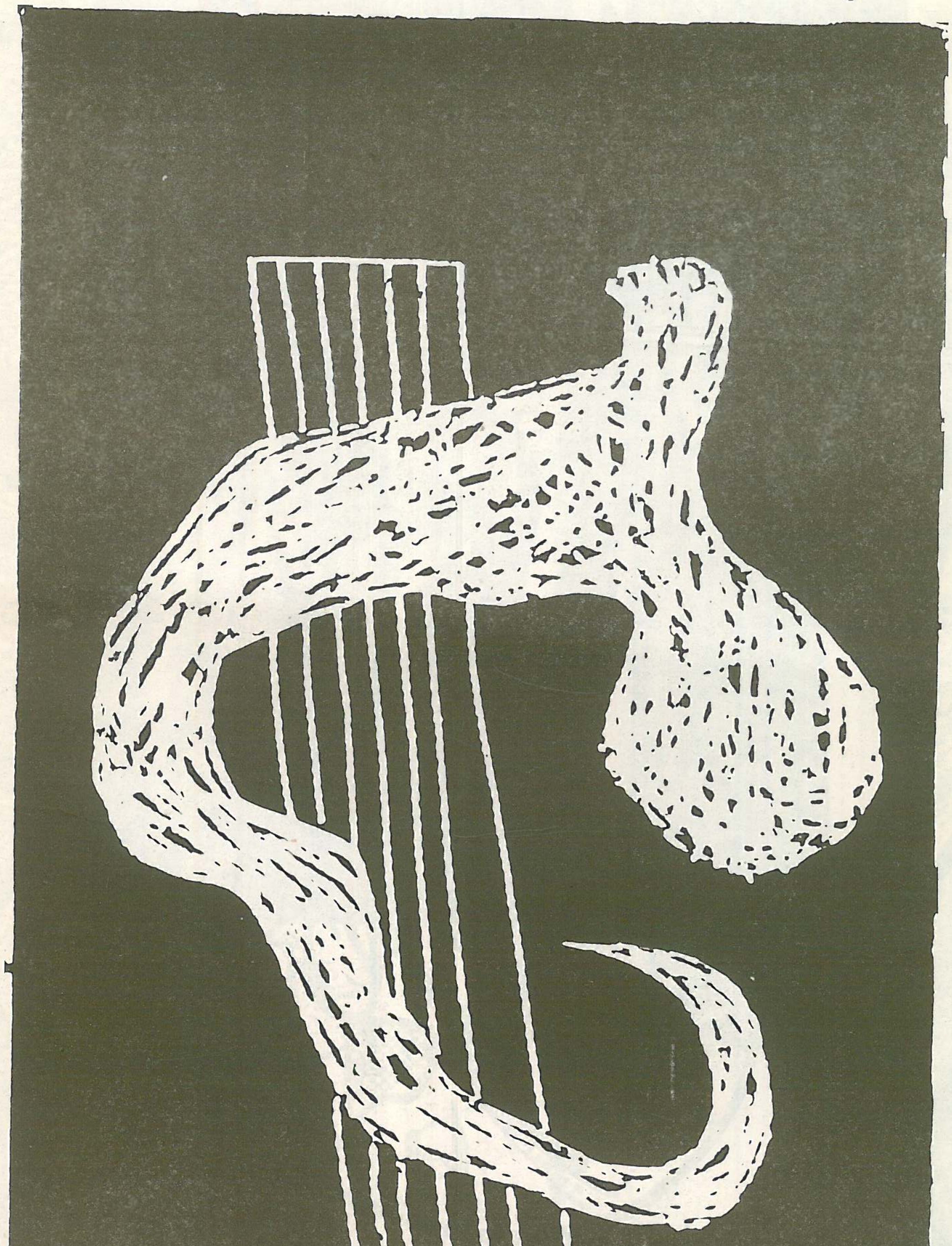
Steva Terrades

Stova Terrades

ESTILO

C/ UNIO, 35 Telf. 21 84 33
TARRAGONA

Marcs i Motllures



Gil

CARRER FONT, 13 REUS

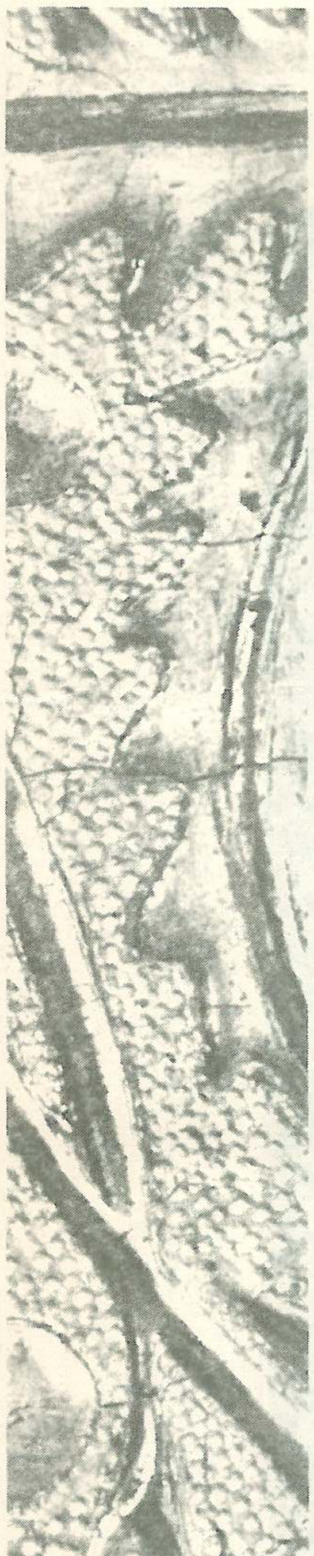


Foto Toni Riera

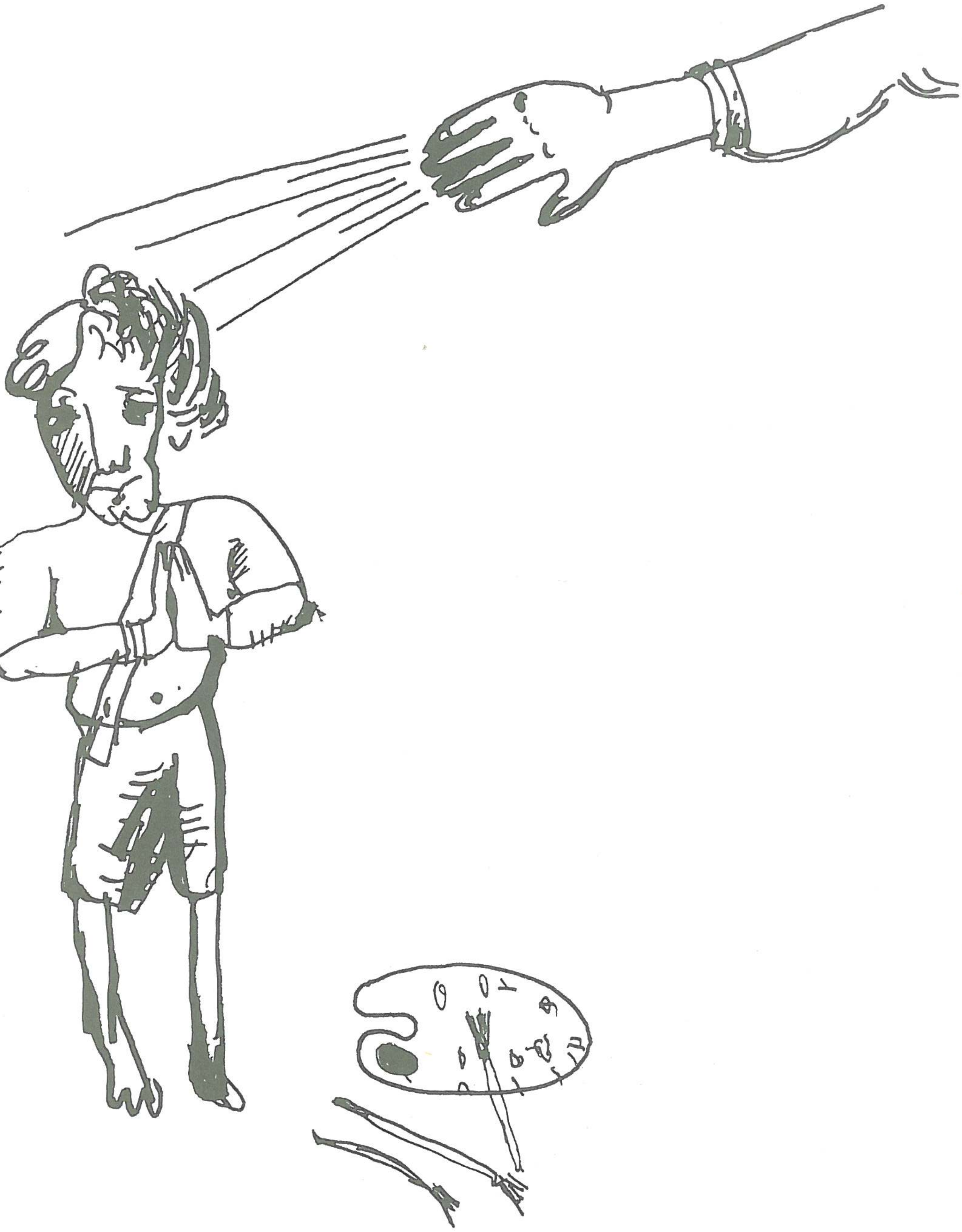
¡LA SENDA de los ELEFANTES!

EL PROGRAMA DE LA BARCELONA COSMOPOLITA

a RCE 89.7 FM de 10 a 12 cada nit

Catalunya

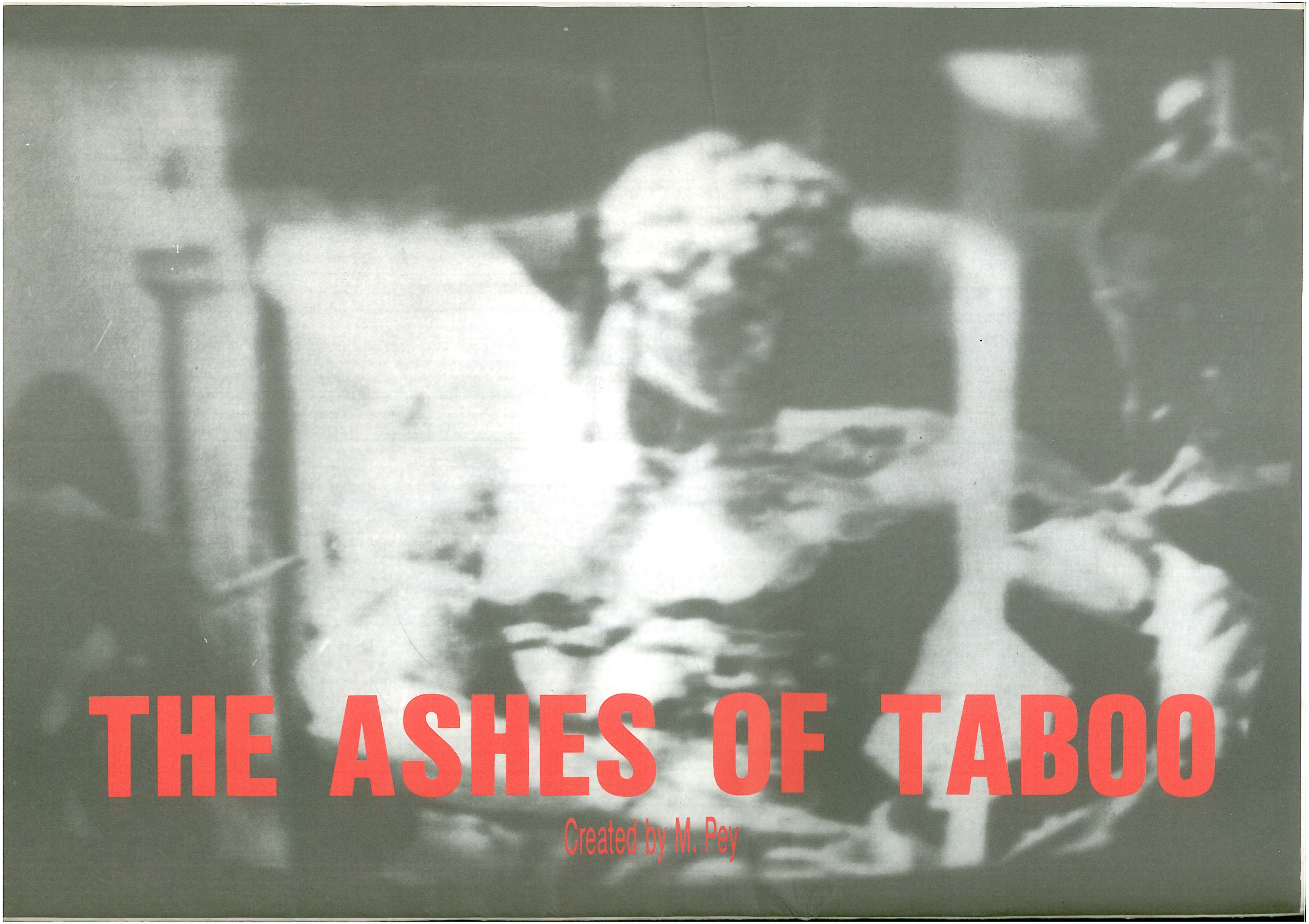
TOT EL QUE NECESSITES



TOT -MATERIAL D'ART-

GRAN DE GRÀCIA, 42

TFON. 218.96.90


THE ASHES OF TABOO
Created by M. Pey